stranger than fiction

Byron

…though I love my country, I do not love my countrymen—

Andi Bălu

George Gordon, Lord Byron

Studiu monografic.

Editat de

Lidia Vianu



Contemporary Literature Press



http://editura.mttlc.ro

București

2013

Comunicat de Presă   București, vineri 28 iunie 2013

Andi Bălu

George Gordon, Lord Byron

Studiu monografic.

Editat **Lidia Vianu**

ISBN 978-606-8366-28-9

În jurul anilor când lordul Byron lupta pentru libertate în Italia şi Grecia, România trecea prin lupte similare: revolta din 1821 împotriva domnilor "fanarioţi" impuşi de turci Ţărilor Române, revoluţia de afirmare naţională din 1848 (când începe munca lexicografilor români, cu Petru Maior, Samuil Micu, Gheorghe Şincai şi Bogdan Petriceicu Hasdeu), şi, în cele din urmă, câştigarea independenţei, despărţirea de Imperiul Otoman — un imperiu care se şi destramă odată cu Primul Război Mondial. Byron s-a născut şi a trăit la izvorul acestor evenimente. Viaţa şi opera lui sunt în fapt scena politică a Europei care se pregătea pentru Modernitate. James Joyce însuşi — marele Modernist şi primul mare European — vede importanţa **fenomenului Byron** pentru cultură şi istorie atunci când alege Plevna ca loc-cheie în romanul său *Ulise*.

Este, aşadar, mai mult decât explicabil că publicăm acum un studiu monografic românesc scris de profesorul Andi Bălu despre poetul care a lucrat până la sfârşitul scurtei sale vieţi la poemul *Don Juan*. Criticul român încearcă în anul 2013 să refacă drumul cultural către ceea ce numim azi Uniunea Europeană, cu toate limbile vorbite în ea.

Publicăm cartea lui Andi Bălu depre lordul Byron ca un memento. Autorul descrie viaţa şi opera romanticului englez prin referiri permanente la fapte: limbaj, procedee retorice, reguli ale povestirii. El nu emite judecăţi de valoare: se rezumă la examinarea textului în sine. Concluziile lui sunt de o mare claritate, dublată de o documentare exhaustivă. Toate afirmaţiile se sprijină pe cuvintele poetului. Concluziile autorului sunt — cum sunt marile adevăruri în general — cât se poate

de limpezi.

Veţi călători, dacă citiţi această carte, prin mai multe momente literare, politice, dar şi de cercetare literară în acelaşi timp: autorul porneşte chiar de la regula clasică a celor trei unităţi până la folosirea lor diferită în Conrad, T.S. Eliot, precum şi în cinematografie; de la povestitorul biblic la "naratarul" criticii contemporane; de la cosmogonie la istoria imediată; de la povestirea obiectivă, "din afara" peripeţiilor, la "monologul indirect liber", care la rândul lui este asociat cu monologul interior modernist.

Cartea despre lordul Byron a lui Andi Bălu este în acelaşi timp pe înţelesul cititorului avizat şi al începătorului. Critic literar în adevăratul sens al cuvântului, autorul pe care îl publicăm acum porneşte de la singurul lucru cert într-o operă literară, şi anume de la limbajul ei. Afirmaţiile lui sunt mai degrabă *Fragestellung*: concluziile rămâne să fie trase de fiecare cititor în parte. Veţi descoperi în final că, la fel ca noi astăzi, lordul Byron a avut conştiinţa europenismului. Şi veţi mai înţelege că toate limbile lumii sunt, în ultimă instanţă, fire ale aceluiaşi mod de a gândi. A cunoaşte Europa, a vorbi limbile altora, înseamnă a ne cunoaşte pe noi înşine.

Lidia Vianu

stranger than fiction

Byron

...though I love my country, I do not love my countrymen—

Andi Bălu

George Gordon, Lord Byron

Studiu monografic.

Editat de

Lidia Vianu

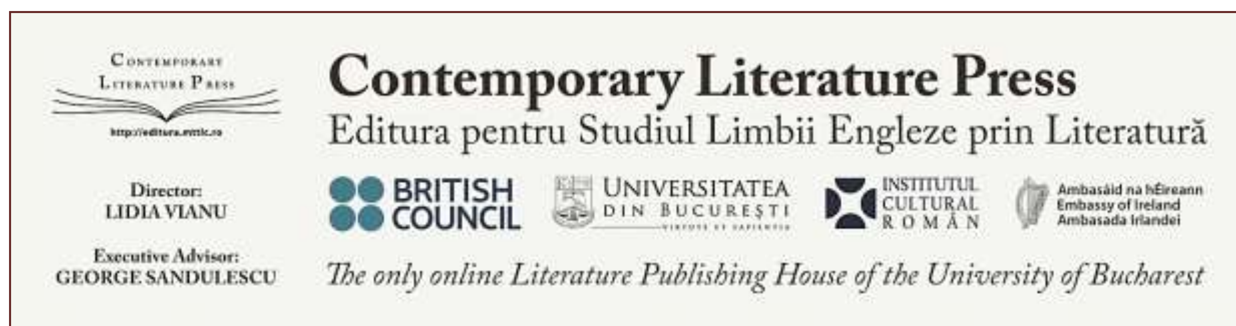


CONTEMPORARY LITERATURE PRESS



http://editura.mttlc.ro

București
2013



ISBN: 978-606-8366-28-9

Cover Design, Illustrations, and overall Layout: **Lidia Vianu**

Corectură: Andi Bălu, Lidia Vianu, Loredana Malic, Cosmin Maricari, Alina Popa, Elena Racu, Elena Jacotă.
Postare: Simona Sămulescu, Cristina Petrescu.
Publicitate: Violeta Baroană
Logo: Manuela Stancu

The quotations on the cover: *Don Juan*, Canto Fourteen; Letter To the Count D'Orsay, April 22, 1823, in Thomas Moore, *Life, Letters and Journals of Lord Byron*, London: John Murray, Abemarle Street, MDCCCXXXVIII, p. 580.

Andi Bălu

George Gordon, Lord Byron

Studiu monografic.

Editat de **Lidia Vianu**



București
2013



http://editura.mttlc.ro

Tabla de materii

Andi Bălu

George Gordon, Lord Byron

(22 ianuarie 1788 - 19 aprilie 1824)



Contemporary
Literature Press
http://editura.mttlc.ro
Bucureşti 2013

I. „Doar numele vreau monument să-mi fie!”

I. 1. Povara eredității

Într-o bună măsură, George Gordon Byron a moştenit inconstanța afectivă şi comportamentul imprevizibil al tatălui său, căpitanul Jack Byron, „Mad Jack", ai cărui strămoşi descindeau la rându-i dintr-o veche familie de vikingi.

Dezmoştenit de părintele său în 1768 din cauza vieții dezordonate, cuplate cu excese bahice prelungite, „Jack Nebunul" s-a înrolat în trupele britanice, trimise de guvernul englez în America. La întoarcere, după zece ani, ofițerul a cărui personalitate degaja un farmec irezistibil, şi-a scandalizat contemporanii prin comportamentul atipic şi prin sfidarea tuturor normelor de moralitate ale vremii. „Mad Jack" a determinat-o pe frumoasa marchiză de Carmarthen să se despartă de soțul ei şi amândoi au plecat în Franța, unde bărbatul şi-a risipit fulgerător întreaga avere. Tânăra femeie a decedat în anul 1784, lăsând în urmă o fetiță, Augusta, a cărei viață se va intersecta tumultos cu existența viitorului poet.

Înglodat în datorii, urmărit asiduu de creditori, Jack Byron s-a recăsătorit în anul următor cu Lady Catherine Gordon of Gight, îndrăgostită nebuneşte de chipeşul aventurier. Tânăra lady descindea din familia regală a Stuarților şi totodată — calitate deosebită în ochii bărbatului — era moştenitoarea unor însemnate proprietăți funciare. Şase ani i-au fost de ajuns „Nebunului" pentru a-i cheltui zestrea în cercurile mondene ale aristocrației franceze. La treizeci şi şase de ani, Jack Byron a părăsit lumea terestră, lăsându-i moştenire fiului lor numai averea lui „afectivă", dar şi obligația de a-i plăti datoriile şi cheltuielile de înmormântare.

George s-a născut „with a club-foot": avea piciorul drept răsucit spre stânga. Însă, cu orgoliul nativ moştenit de la mamă, şi-a sfidat infirmitatea, iar voința de a-şi depăşi handicapul fizic a fost enormă. Aproape zece ani a practicat cu asiduitate echitația şi a înotat frecvent în apele Tamisei, a învățat să dueleze sub îndrumarea

spadasinului Henry Angelo, s-a antrenat intermitent cu John Jackson, campion englez la box, pe care îl alinta prietenos cu „my old friend”.

La un an după naşterea copilului, Catherine Gordon s-a mutat în Aberdeen, Scoţia. Zece ani mai târziu, după decesul unchiului său, „the Wicked Lord”, Byron a moştenit titlul nobiliar şi domeniul Newstead Abbey din comitatul Nottingham, unde Catherine şi-a stabilit imediat reşedinţa. Labilă psihic, irascibilă adesea, dar nu lipsită de afecţiune, deseori tiranică, dar şi de o tandreţe sufocantă, atitudini antonimice explicabile prin decepţiile succesiv acumulate alături de „Mad Jack”, mama s-a îngrijit de educaţia copilului.

Byron şi-a început studiile şcolare în anul 1792, la Aberdeen, le-a continuat la Nottingham cu un profesor particular, la şcoala doctorului Glennie din Dulwich, la Colegiul Harrow, 1801-1805, district urban în Middlesex, şi le-a încheiat în iulie 1809 la Trinity College, Cambridge. S-a împrietenit cu John Cam Hobhouse, viitorul lord Broughton; el îi va fi tovarăşul de călătorie şi executorul testamentar.

La sfârşitul studiilor universitare, tânărul avea cunoştinţe temeinice de limbă greacă şi latină, citise, pasionat, literatura antică, era un cunoscător profund al literaturii engleze, clasice şi contemporane. Îl fascinau deopotrivă studiile istorice şi biografiile oamenilor de seamă. Dar avea şi o experienţă existenţială personalizată şi trăia tot mai frecvent un acut sentiment de singurătate.



I. 2. Nonconformistul

La douăzeci şi unu de ani, Byron cumula, în viaţă şi în creaţie, trăsăturile unui „outsider” autentic — după cum îl caracteriza lapidar Andrew Sanders — noţiune în vogă în deceniul al Vl-lea din secolul anterior, după apariţia mult discutată în epocă a romanului *The Outsider*, 1956, de Colin Wilson.

Outsider-ul este un excentric, un individ cu un comportament lipsit de convenţionalitate. Outsider-ul nu face parte dintr-o anume grupare literară sau cerc monden, nu aparţine unui partid politic. Este notoriu, de pildă, refuzul lui Byron — la primirea în Camera Lorzilor — de a strânge mâna întinsă de Lordul Cancelar, pentru a nu lăsa impresia celor de faţă că ar face parte din acelaşi partid.

Însingurarea, nonconformismul — la Cambridge avea un urs domesticit, în compania căruia se plimba adesea prin oraş — atitudinea ireverenţioasă faţă de religie, comportamentul sfidător, demoniac — bea vin dintr-un craniu uman transformat în cupă — dispreţul faţă de autorităţi, pasiunile şocant tumultoase şi trăirile antonimice, crizele permanente de melancolie şi dorinţa constantă de a părăsi Anglia, toate conturează o structură psihică individualizată, pe care întâile volume de versuri, constatăm astăzi, o dezvăluiau în profunzime.

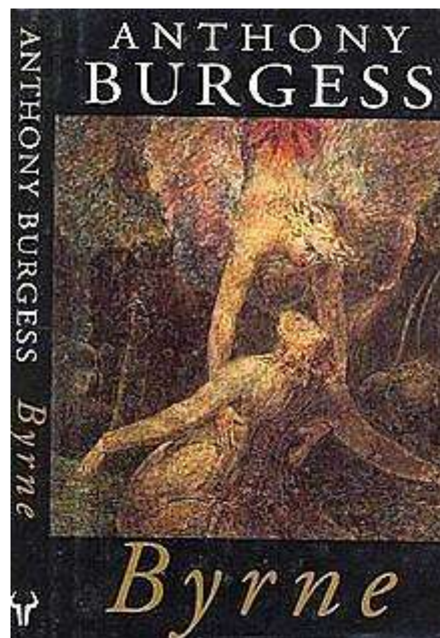
Între anii 1806-1809, Byron a publicat şase volume de versuri. Întâia culegere, *Fugitive Pieces*, fără a avea imprimat numele autorului, a fost editată într-un tiraj de o sută de exemplare, în decembrie 1806. Poetul a oferit un volum reverendului John Thomas Becher, alături de care petrecuse ore de nesfârşite discuţii despre cele mai diverse aspecte ale existenţei. Cuviosul prelat va fi fost surprins de însăşi apariţia volumului şi contrariat totodată de conţinutul lui. Dezaproba senzualitatea prea accentuată a poeziei *To Mary* şi considera negative efectele ei asupra receptorului. Iritat de străduinţa reverendului de a-l menţine în limitele conformismului, Byron a păstrat pentru sine câteva exemplare, iar pe celelalte le-a distrus.

Textele incluse în *Fugitive Pieces* rețin privirile prin constanța câtorva motive: ruine, morminte, nestatornicia sufletului feminin. Blândul vicar avea motive să fie mâhnit. Adolescentul exprima idei lipsite de convenționalitate despre femeie, lapidar caracterizată „frumusețe înşelătoare”. Inima tinerilor bate nebuneşte când îi văd ochii arzători, „albaştri, negri sau ca de alună” ațintiți asupra lor. Se-ncred în cuvântul femeii, dar nu ştiu că firea ei rămâne peren schimbătoare, inconstanță dăltuită de versul final: „Ți-e scris cuvântul în nisip, Femeie”[1] (*To Woman*). În *To Eliza*, ironizează preceptele religiei musulmane, ce exclud femeile din rai, dar îl umplu cu „hurii”. În schimb, dă fiecărui bărbat câte patru soții. Religia aceasta „nu-i pentru femei” — comentează vocea lirică —, iar pentru soți „şi mai crâncen e chinul”, fiindcă „femeia-i un înger, dar iad e căminul”, idee ce va fi insistent reluată sinonimic în *Don Juan*.

Dominantă şi surprinzătoare în acelaşi timp pentru vârsta adolescentină a poetului rămâne tema esențială a morții. Sub impresia decesului prematur al verişoarei Margaret Parker, a scris, la 14 ani, elegia *On the Death of a Young Lady Cousin to the Author and very Dear to Him*. Aceeaşi temă împreună cu ireversibilitatea temporală şi viziunea inedită asupra dragostei sunt centrate, în *To Caroline*, pe funcția conativă a limbajului. În timp ce sărută fata iubită, îndrăgostitul conştientizează, violent, fiorul morții. Tânăra pe care o strânge acum în brațe va deveni o femeie bătrână şi, pe amândoi, într-un timp neştiut, moartea nu îi va ocoli: „De acest gând, iubito, mi-e chipul umbrit,/ Deşi nu acuz rânduiala divină/ Ce face ca omul să aibă-un sfârşit...”. De aceea apasă pe forța persuasivă a mesajului, propunând iubitei trăirea frenetică a clipei: „Hai să sorbim din plăceri, cât putem.../ Să ducem la buze pocalul, să bem/ nectarul acesta ce-astâmpără dorul!”

Precedată de un moto preluat din Ossian, evocarea psalmodică a întoarcerii strămoşilor în țărână creează în *On Leaving Newsteed Abbey* un dezolant lirism al deşertăciunii. Monotonia evocării este atenuată de diversitatea circumstanțelor prin care antecesorii au trecut în neființă. Menestrelul Robert, „moşul”, şi John of Horistan au căzut în cruciade; Paul şi Hubert au murit la Cressy, pentru Anglia şi Edward al III-lea; în luptele de la Maraton Moore, dintre Charles I şi Cromwell,

patru frați Byron şi-au pecetluit prin moarte „credința în rege şi-n dreptu-i regat”. Cu ochii înrourați de lacrimi, urmaşul se desparte de slava străbună, promițând a nu le întina amintirea: „Ca voi va trăi sau, murind, izbăvirea/ Alături de voi în țărână-i va fi!”. Redactat la cincisprezece ani, *A Fragment* are structura unui testament virtual. Când străbunii îl vor chema în lumea de dincolo, nu vrea ca sufletul său să vadă „vreo piatră de mormânt,/ Semn al țărânii-ntoarse în pământ.”. Epitaf doar „numele vreau monument să-mi fie:/ Etern prin el sau mort pentru vecie!” — a tradus inspirat Petre Solomon versurile: „That, only that, shall single out the spot,/ By that remembered, or with that forgot.”.



I. 3. Complexul lui Empedocle

Arzând exemplarele din *Fugitive Pieces*, Byron n-a renunțat la poezie. A înlăturat textul incriminat de piosul cleric. Le-a revăzut pe celelalte, a adăugat douăsprezece titluri noi, cele mai multe redactate în decembrie 1806, şi, în ianuarie anul următor, a tipărit *Poems on Various Occasions* într-o altă sută de exemplare, cu ajutorul financiar oferit de Becher ce se considera, probabil, răspunzător de distrugerea culegerii anterioare.

Dintre piesele volumului se detaşează *Lines Addressed to the Rev. J.T. Becher, on His Advising the Author to Mix More with Society.* Redactat în decembrie 1806, textul are o structură şocant confesivă, reliefată deopotrivă de titlu, de primele două versuri – „îmi spui, dragă Becher, să-i caut pe oameni –/ Nu neg că acesta e un sfat înțelept" — şi de multiple planuri asociative. Deşi componența ilocuționară a îndemnului izvorăşte dintr-o judecată chibzuită, tânărul îi opune altă înțelegere a relațiilor interumane: „Singurătatea-ntr-o lume de fameni,/ De care mi-e silă, e-un drum mult mai drept.". Asumarea solitudinii absolute printr-o frapantă sinceritate este o idee superior poetică.

Orientată spre emițător, funcția expresivă adună componentele necognitive şi atitudinale, grupează factorii de personalitate şi proiectează în viitorul apropiat şi mai depărtat o spectaculoasă imagine de sine, prin „complexul lui Empedocle". Reprezentări psihice, aspirații ideatice, trăiri emoționale şi aptitudini volitionale se strâng într-o comparație alcătuită dintr-un element terestru şi o năzuință abstractă.

Comparatul este vulcanul Etna. În craterul lui mocneşte un foc etern, „ascuns" vederii. Focul „aşteaptă", dar „pân-la sfârşit/ Răzbate şi n-are vreo apă putere/ Să-l stingă, într-atâta-i de nestăvilit.". Comparantul este constituit dintr-un strat psihic profund, o proiecție a eului ideal oferită lumii: „La fel arde-n pieptu-mi

dorința de faimă/ Şi posterității, doar ei, mă închin./ Ca pasărea Fenix să zbor, fără spaimă/ Aş vrea, mistuindu-mă-n focul divin.”. Între comparat şi comparant, între flăcările focului şi aspirația spre „faimă”, între forța creatoare şi instinctul de a muri, vocea lirică stabileşte o relație de strânsă echivalență. Şaptesprezece ani de acum încolo, Byron va trăi asemenea unei flăcări, şi incandescența psihismului se va solidifica treptat în creații memorabile, ce-i vor concretiza gândul exprimat acum: „eu numai la glorie țin!”.

Axată pe emițător printr-o alternare de interogații, funcția impresiv-retorică aşează mesajul pe conflictul dintre eul liric şi lumea referențială: „De ce aş urma gloata Modei credulă?/ De ce m-aş supune stăpânilor ei?/ De ce să aplaud prostia fudulă?/ De ce să-mi leg viața de proşti şi mişei”.

Aceeaşi funcție, orientată concomitent spre emițător şi interlocutor, argumentează atitudinea. Întrebările sunt însoțite de răspunsuri asumate ca modalități de conduită şi trăsături caracteriale. Vocea poetului asociază oximoronic relațiile interumane: „Cunosc gustul dulce, dar şi amărăciunea/ Iubirii; în prietenie am crezut.” Şi străbate critic antonimiile existenței, afirmându-şi verticalitatea: „Prudența-o resping, preferând pasiunea…”. Bunurile materiale? „Se spulberă repede”. Descendența aristocratică? „S-ar putea, nu prin rang doar, să mă disting”. Minciuna? „...e încă străină de mine”. Adevărul? „...nu ştiu să-l sulemenesc.” Iar interogația conclusivă: „La ce să trăiesc ca un rob în ruşine/ Şi prosteşte-anii tineri să mi-i irosesc?” lasă deschisă o semnificație mereu actualizată, aptă să instituie un alt raport cu esența existențială. Decizia se bizuie pe conştientizarea înzestrării genetice, pe o cultură superioară, alcătuită din lecturi temeinice, informație în domenii conexe şi cunoştințe politice deasupra mediei.

Ecourile noului volum au fost favorabile şi Byron a decis să se adreseze marelui public. Între textele selectate din culegerile anterioare, a inclus poezia, ce displăcuse reverendului, alte inedite, precum şi traduceri din creația poeților elegiaci greci şi latini. La sugestia editorului, a intitulat noul volum *Hours of Idleness. A Series of Poems Original and Translated by George Gordon Lord Byron, a Minor.* Acesta este întâiul volum publicat de poet, în iunie 1807, sub numele său, însoțit de atributul

substantival „a minor”, spre a sugera cititorilor un reper interpretativ: era încă minor, abia împlinise nouăsprezece ani, iar poemele erau rodul ceasurilor sale de răgaz meditativ.

Istoricii literari englezi consideră volumul nesemnificativ. Dar lectura lui, după două veacuri de la apariție, atestă o voce singulară peste care nu s-a aşternut umbra ulterioară a poetului, ci este dată de valoarea intrinsecă a poeziei. Poemele conturează un timp personal, trăit în interioritatea conştiinței, stăpânirea tehnicii poetice, dar şi o subtextuală dorință de a scandaliza, vădită în *Childish Recollections, in On the Death of Mr. Fox*, elogiul politicianului Charles Fox, care s-a împotrivit vehement războiului declanşat de Anglia împotriva coloniilor engleze din America, şi îndeosebi în *The First Kiss of Love*, o critică acidă a temelor clasice, convențional reluate în poezia engleză de început de veac. Tema romantică a ruinelor din *On Leaving Newstead Abbey* aduce un accent personal. Cu identică intensitate este evocat Loch na Garr, munte din nordul Scoției, unde Byron şi-a petrecut o parte din copilărie. Poemele de dragoste *To Emma*, *To Mary*, *To Caroline* şi amintirea întâiului sărut sunt piese confesive în care trăirea ambivalentă a sentimentelor este dată de tonul nostalgic, de melancolia evocării şi delicatețea trăirilor sufleteşti. În fine, un amănunt deloc neglijabil: versurile dezvăluie lecturi, informație culturală şi politică deasupra mediei.

În ianuarie 1808, volumul a fost recenzat în *The Edinburgh Review* de Henry Brougham, avocat, om politic conservator, fondatorul revistei în 1802 împreună cu Francis Jeffrey. Plecând de la atributul „a minor” adăugat de poet numelui, nu spre a cere îngăduință, ci pentru a-şi sublinia juvenilitatea, criticul argumenta ironic: vârsta nu motivează lipsa de valoare şi versurile proaste ale acestui nobil minor.



I. 4. Fibra clasică

Byron a tipărit în martie 1808 altă culegere, *Poems Original and Translated*, iar la începutul anului următor *Imitation and Translations*. În aceeaşi perioadă temporală a pregătit o replică usturătoare la critica lui Brougham. Luând ca model poemul *The Dunciad*, 1725, în care Alexander Pope critica sever, dar cu îndreptățire, literatura mediocră a începutului de secol, Byron a redactat o vehementă *English Bards and Scotch Reviewers. A Satire,* publicată într-o primă ediție de o mie de exemplare, în martie 1809.

Cu uluitoare agresivitate verbală, vocea poetului contestă autoritatea redactorilor de la revista din Edinburgh: „Acestor critici, unşi ei înşişi regi / ai gustului şi dătători de legi,/ Acestor ticăloşi uzurpatori/ De care ascultă atâția autori, —/ De ce m-aş închina făr' să crâcnesc?" Invită apoi un receptor colectiv să răsfoiască împreună cărțile „ce plac acum". Printr-o succesiune de distihuri identic de violente, axate pe funcția conativă a limbii, tânărul rebel construieşte un pamflet fulminant, pe interferența stilurilor funcționale, literar şi publicistic, îndreptat împotriva culturii contemporane. Literatura engleză a începutului de secol, considerată conservatoare, este integral respinsă.

Poeții minori: Matthew Gregory Lewis, cu „versete fără ritm", William Hayley, „mereu lipsit de vlagă şi de haz" etc., sunt nominalizați şi discreditați alături de marile personalități ale epocii, cărora, relevându-le aspectele friabile, Byron le contesta, irascibil şi nedrept, calitățile: „Eşti, oare, Scott, atât de vanitos/ încât să crezi că lumea va-nghiți/ Romanțul tău dulceag?", „And think'st thou, Scott by vain conceit perchance,/ On public taste to foist thy stale romance"). „Oh! Southey! Southey! cease thy varied song!"; „naivul Wordsworth" („the simple"); „Dar Coleridge să fie-aici uitat?/ El, campionul versului umflat?" („Shall gentle Coleridge pass unnoticed here,/ To turgid ode and tumid stanza dear?") etc. Aşa cum va

proceda după şase decenii Eminescu în *Epigonii*, Byron elogiază creația predecesorilor: Pope, Dryden, William Congreve, Milton, dar nu se integrează lor; dezaprobă literatura contemporană, dar se exclude dintre reprezentanții ei, subliniindu-şi orgolios independența.

Satira a avut un succes fulminant. Întâia ediție a fost urmată de alte trei. La a doua, poetul a introdus o prefață, dar la a cincea, în 1812, a înlăturat-o. Apoi, după apariția, în acelaşi an, a primelor două cânturi din *Childe Harold's Pilgrimage*, a retras din librării exemplarele nevândute. În anii ce vor veni, va reinterzice reeditarea textului, regretând furia deplasată, agresivitatea limbajului şi sarcasmul lipsit de selectivitate. Însă va recidiva.

Byron s-a îndreptat spre satiră sub evidenta înrâurire a literaturii latine, îndeosebi a primelor două cărți de *Satire* şi a celor douăzeci şi trei de *Epistole* redactate de Horațiu între anii 35 şi 8 î.e.n. Pentru Byron, satirele rămân, totuşi, texte de circumstanță — poetul însuşi considera *The Blues* „o simplă bufonerie" („a mere buffoonery") în sensul că specia se mulează pe temperamentul său irascibil, pentru a da expresie instantanee nemulțumirilor interioare, fie sub impulsul stimulilor provocați de realitatea imediată, fie de situațiile actualizate de memoria involuntară. Circumstanțialitatea este dată şi de redactarea aleatorie la mari intervale temporale. *Hints from Horace* şi *The Curse of Minerva* au fost scrise în martie 1811, *The Waltz* în 1812, *The Blues* şi *The Vision of Judgment* între lunile august — noiembrie 1821, iar *The Age of Bronze* în decembrie 1822 - ianuarie 1823.

Ironia îndreptată împotriva cluburilor mondene londoneze, critica personalităților literare, acuzațiile aduse lordului Elgin, referințele directe sau aluzive la viața politică engleză, receptată în relații cauzale cu felurite situații evenimențiale de pe continent, străduința intenționată — ceea ce presupune reprezentarea conştientă prealabilă — de a reliefa structura caracterologică negativă a regelui George al III-lea, ce tocmai trecuse în lumea umbrelor, trebuie să fi trezit, în primul rând, interesul contemporanilor. Incisivitatea, ironia tăioasă, limbajul ireverențios l-au determinat pe editorul John Murray să includă primele două poeme după abia două decenii în ediția postumă de opere. Byron însuşi a consimțit la

imprimarea satirei *The Waltz* în februarie 1813, fără menționarea numelui său. *The Vision of Judgment* şi *The Blues* au apărut de asemenea nesemnate, în octombrie 1822 şi aprilie 1823, în *The Liberal*, revistă trimestrială, editată de Leigh Hunt, dar finanțată de Byron.

Satirele dezvăluie cultura generală a poetului. Referințele la istoria, literatura şi viața politică europeană, la spiritualitatea greco-latină sunt atât de numeroase, încât Byron şi-a însoțit textul de note, spre a înlesni receptorului contemporan decodarea feluritelor enunțuri metrice, iar uneori a precedat poemele fie de o scrisoare adresată strategic editorului, fie de o „prefață" în care îşi justifica tema sau îşi motiva idiosincrasiile.

Totuşi, diacronia a acționat implacabil. Depărtarea de epocă a obscurizat şi, de cele mal multe ori, a stins semnificația referințelor la fapte, întâmplări şi personalități sincronice cu publicarea poemelor încât, sub acest aspect, textele nu mai spun astăzi nimic receptorului comun. Doar specialistului. Sutele de note, competent întocmite de Lia-Maria Pop la ediția în limba română a operei lui Byron, sunt o dovadă edificatoare. Trecerii timpului i-au supraviețuit indignarea pură, sarcasmul, valoarea artistică şi, aparent, paradoxala atracție a poetului spre clasicism.

În *The Curse of Minerva*, Byron a introdus motivul ruinelor, iar în prima parte, într-un fastuos decor romantic, realizează un pastel al înserării. Din templul învechit de ani, privirea reține fiecare nuanță a sfârşitului de zi: apusul soarelui, valurile aurite de razele lunii, „doamna nopților senine". În acest decor se iveşte Minerva, zeița înțelepciunii. Ea îl numeşte pe lordul Elgin, ambasadorul Angliei la Istanbul, „hoț de rând" şi îl acuză pentru că a adus în Anglia sculpturile ce împodobeau odinioară frizele panteonului.

Astăzi pare excesivă înverşunarea prin care vocea poetului condamnă valsul în satira *The Waltz*. Critica avea totuşi un substrat. Noul dans fusese adus din Germania. Tot de origine germană, descendent al dinastiei de Hanovra, era George al III-lea. Aceeaşi desconsiderare se revarsă asupra fiului său, „regentul": „Germanie, îți datorăm cam mult" — îşi exprima Byron sentimentele antimonarhice

— „Un George al III-lea ne-a lăsat în dar/ Bun rege căci pe-al Patrulea/ Ni l-a lăsat moştenitor fidel." Tot Germaniei „nu-i datorăm noi o regină oare?"[2] — se întreba ironic, referindu-se la Carolina de Brunswik, soţia „regentului". Nu este exclus ca tocmai infirmitatea congenitală, ce îl împiedica să danseze, să fi declanşat o scuzabilă invidie omenească. De aici ironia împotriva norocoşilor dăruiţi de soartă, care, în vârtejul dansului, strângeau în braţe frumoasele doamne ale saloanelor aristocratice. Vocea poetului detesta nu numai apropierea prea strânsă a dansatorilor, cum se plângea editorului Horace Hannem. Focalizându-şi reproşul pe funcţia conativă a limbii, Byron considera dansul un atentat la bunele moravuri: „Voi ce-aţi luat morala în răspăr/ Şi smuls-aţi fructul din opritul măr,/ La rău şi bine surzi, mereu flămânzi,/ Voi nu roşiţi de-asemenea izbânzi?"

În *The Blues. A Literary Eclogue*, Byron dezavuează cu identică ironie preocupările intelectuale feminine. Lectura, discuţiile, controversele ideatice le-ar îndepărta pe femeile din înalta societate londoneză de la îndeplinirea îndatoririlor casnice. Poetul ce avusese până atunci şi va avea în continuare numeroase aventuri galante se dovedea un cinic misogin.

Revoluţia din Spania, decizia luată de Sfânta Alianţă de a interveni pentru restabilirea ordinii în cazul izbucnirii unor mişcări antimonarhice în oricare stat european, ultimii ani din viaţa lui Napoleon, „cel ce, făr-a fi/ De neam regesc, ajunsese a-i sili/ Pe-atâţia regi să-i tragă carul falnic"[3], sunt evocate cu identică ironie în *The Age of Bronze*. Asemenea celorlalte satire, textul relevă implicarea poetului în evenimentele politice contemporane, engleze şi continentale, încât nu este greşit a afirma că Byron avea foarte limpede conştiinţa că nu aparţine unui anume stat naţional, ci se consideră cetăţean al lumii.



I. 5. „Sugestii din Horațiu"

Hints for Horace a fost redactată la Atena, luând ca model *Arta poetică horațiană*. În a doua parte a poemului, gândită ca urmare a satirei *English Bards and Scotch Reviwers*, instanța lirică ironizează iarăşi *Edinburgh Review*, publicație cu „duh puțin", invocă personalitatea lui Francis Jeffrey şi comentează cu identică revoltă primirea glacială a volumului *Hours of Idleness*.

În esență, prima parte a poemului este chiar o artă poetică, în descendența tradiției clasice, prin care Byron îşi expune concepția despre literatură şi formulează un mănunchi de sfaturi pragmatice adresate nu numai tinerilor poeți, dar şi celor cu o anume notorietate artistică. Recomandările s-au cristalizat pe o dublă filieră. Lectura atentă a poeziei engleze din secolele anterioare, poezia continentală, literatura greacă şi latină i-au sugerat câteva precepte perene. Prin propria-i experiența, poetul sesizase în procesul de redactare mecanismul interior al poemului, intuise şi experimentase procedee de construcție şi acum le sintetiza, îndemnând receptorul să mediteze la oportunitatea lor.

Textul este centrat pe funcțiile ce vor fi numite, un secol şi jumătate mai târziu, de Roman Jakobson, referențială şi conativă, amândouă permanent interferente.

Cea de a doua, direcționată spre cititorul virtual, are o evidentă valoare pragmatică. Byron îşi exprimă persuasiunea prin pronumele personale de persoana a doua, „tu" şi „voi", cu sens generic, prin utilizarea substantivelor şi a pronumelor în cazul vocativ. În acest fel, se adresează unor interlocutori nedeterminați: „tu, prietene", „scumpi autori"[4], dar cu o ironie inclusă în familiaritatea ireverențioasă şi poeților consacrați: „O, Southey, nu te supăra..." Aceleiaşi funcții îi sunt specifice structurile metrice imperative; ele concretizează un îndemn, o rugăminte, puse în relație de contiguitate cu experiența şi practica marilor maeştri, chiar dacă „perfect

nu-i nimeni” şi „toţi au vreun defect”.

Funcţia referenţială, orientată asupra contextului, este axată pe aspectele informative. Poetul începător ar trebui să fie „întreg şi simplu” în tot ce scrie; altfel, va fi pândit de eşecuri: „Când unii alergând după un vis/ De eleganţă; alţii îşi iau zborul/ Umflându-şi vorba; alţii-şi trag piciorul temându-se de zbor...” Cel înzestrat cu har va şti „s-aleagă ce-i de-ales şi ce-i/ De lepădat”, năzuind să ajungă „la un stil precis”. Calitate generală a stilului, precizia presupune o astfel de exprimare încât nici un cuvânt să nu încarce inutil enunţul metric. Înlăturând informaţia parazitară, dominantă rămâne sugestia. Lectura şi practica scrisului i-au relevat procesul lent, dar ireversibil, al demonetizării cuvintelor prin permanenta lor reiterare, idee ce va reveni, după cinci decenii, la Titu Maiorescu în studiul *O cercetare critică a poeziei române de la 1867.* Printr-o comparaţie ce ordonează arhitectonic gradaţia ascendentă, Byron reliefează diminuarea substanţei materiale a cuvintelor în procesul comunicării cotidiene: „Cum codru-şi pierde frunzele treptat,/ Se ofilesc şi vorbele. Li-e dat/ Şi lor şi nouă, vai! aceeaşi soartă:/ Cuvântul, viu azi, mâine-i frunză moartă.” Lexicul, câmpul lui semantic, relaţiile de unităţi semnificative vor fi judecate de „gustul” noilor generaţii „ce tot mereu se schimbă/ Arbitrar şi în viaţă, şi în limbă!”.

Gândind astfel, Byron constata existenţa a două stadii distincte în limbaj, diferit situate în desfăşurarea temporală. Unul contemporan, cu o anume organizare lexicală, morfo-sintactică şi un altul inevitabil deosebit, situat într-un viitor incert, consecinţa modificării „gustului”, provocat de evoluţia continuă a limbii. După un secol, ideea va reveni la Ferdinand de Saussure, fără să existe vreo legătură între sugestia poetică întrezărită de Byron şi conceptele operaţionale de „sincronie” şi „diacronie”, teoretizate de lingvistul elveţian. „Starea” limbajului şi factorii lui constitutivi într-un moment socio-istoric definesc sincronia, prin opoziţie cu diacronia: „O limbă poate să se schimbe foarte puţin într-un interval lung de timp, pentru ca apoi, în câţiva ani, să sufere transformări considerabile”[5]; „gustul” despre care vorbea Byron.

Devalorizarea limbajului poate fi oprită prin strădania poetului de a „primeni

c-un nou cuvânt” ideea şi imaginea, fie cu neologisme, fie prin cuvinte în al căror semnificat se păstrează încă „un iz străvechi”. Dar cu o necesară condiție: să fie „bine altoite/ Pe trunchiul galic” al limbii engleze. Aşa au procedat Chaucer şi Spenser, Pope şi Dryden. Asemenea lor, „dacă puteți/ S-aduceți ceva nou, ce vă reține?” Selectarea elementelor limbajului, insuficientă în sine, trebuie urmată de combinarea cuvintelor în enunț, spre a obține expresivitatea corelativă. Versul „alb”, stihul „domol”, enunțul „ritmat” exprimă felurite nuanțe ale psihismului uman. Însă meşteşugul, stăpânirea tehnicii nu sunt îndestulătoare. Indiferent de problematica abordată, datoria poetului este de a „pune suflet” în versurile lui, de a trăi realmente sentimentele exprimate. Iar în tot ce spune — revine Byron asupra gândului anterior — să domine precizia: „Prisosul chinuieşte memoria”, iar mintea oboseşte.

Byron nu face deosebire între lirism şi narațiunea în versuri. Indistincția nu era numai a lui; numeroşi poeți gândeau identic. Din acest motiv, se referă la structurile imaginarului. Imaginația trebuie să aibă aparența adevărului, personajele să „pară” veridice, fiindcă realul „se îmbină / Cu ficțiunea în chip meşteşugit.” Byron dezaprobă prezența „moralei” în opera literară. Deşi o consideră, nedrept, doar „scorneală a străinului”, ideea este modernă: prezența elementelor eterogene în universul secund al literaturii diminuează inevitabil valoarea creației.

Relevant este, în viziunea tânărului poet, raportul tradiție vs. inovație. Aspirantul la notorietate literară nu poate ignora creația predecesorilor. Lectura clasicilor rămâne indispensabilă. Temelor erodate prin redundanță li se pot resuscita valorile incluse, dezvoltând gândul exprimat, nu imitând „orbeşte, în prostie” forme şi idei, pentru că în poezie — făcea iarăşi o afirmație discutabilă — nu ar exista valoare mediană: „ori eşti coada,/ Ori fruntea frunții.”.

Preceptele formulate sunt statornic însoțite de numeroase exemple excerptate din literatura greco-latină, din lirica engleză a veacurilor anterioare şi de multiple referințe la contemporani. Treptat, ideația părăseşte tonul apodictic şi se transformă într-un monolog prin intermediul căruia poetul îşi detaliază tehnica propriilor texte.

I. 6. Visul

Publicat la 5 decembrie 1816, în acelaşi volum cu *Prizonierul din Chillon*, *The Dream* îşi păstrează, dincolo de circumstanțele apariției, rezonanțe moderne prin temă, modalitate de construcție şi accentul pus pe evocare. Poemul constituie — cum a procedat Coleridge în *Kubla Khan* — transcrierea unui vis: „Ni-i viața dublă: somnul îşi are lumea lui/ Hotărnicind tărâmul ce s-a numit greşit/ Viață şi moarte."[6]

Prin vis, eul liric intră în relație cu propriul sine. Însă vocea lirică imprimă atmosferei onirice o ambiguitate structurală: „Ades străbate visul chiar trezi al nostru gând." Tonalitatea şi detaliile orânduite într-un scenariu oniric pot fi deopotrivă rezultatul decriptării valențelor simbolice ale visului sau conținutul latent al unei reverii provocate de memoria involuntară.

Prima şi ultima strofă, inegale structural, sunt redactate la persoana întâi, în stil direct. Ele închid într-o ramă şapte unități componente, desfăşurate cronologic, fiecare constituind o secvență narativă independentă. Poetul modifică şi punctul de vedere: evenimentele sunt narate la persoana a treia de un narator heterodiegetic ce foloseşte perspectiva „par derrière". Trecerea de la un episod la altul este realizată prin reluarea sinonimică a aceluiaşi vers: „Dar visu-şi schimbă cursul"; „Se schimbă iarăşi visul"; „Şi iar se schimbă visul".

Instanța discursivă recreează existența unui cuplu. În făptura fetei se presimțea viitoarea femeie, „precum s-arată/ În ceața înserării luna". Tânărul, copilandru încă, recepta întreaga lume prin ființa ei; fata ştia ce zbucium îl frământă, însă era îndrăgostită de altcineva. Viața îi desparte; tânăra eşuează într-o căsătorie nefericită şi trece, „regină", în „împărăția, ciudată-a nebuniei". Întors în țară după un periplu prin lumea largă, copilandrul de ieri, tânărul de azi, ajunge în fața altarului la braț cu suava, tânăra-i mireasă, „frumoasă/ Dar nu ca steaua dalbă a tinereții lui." În clipa aceea, vede umbra aceleia ce a crezut că îi fusese menită. Melancolia este

adâncită de analiza vieții interioare în stil direct, în consonanță cu trăirile psihice ale personajului. Vocea narativă scrutează atitudinile, eludând distanța dintre narator şi personaj, le comentează, iar în ultima strofă sintetizează o viziune subiectivă: visul a pierit, dar „el mi-a vădit ursita acestor două vieți,/ De parcă-a fost aievea — în nebunie una,/ Sfârşind — şi amândouă sfârşind în nenorocire.”.

Istoricii literari au decriptat imaginile şi au dezvăluit identitatea personajelor: iubirea adolescentină a lui Byron pentru miss Mary Chaworth — nepoata lordului ucis în duel de William Byron, strămoşul poetului — şi căsătoria lui cu Annabella Milbanke, la 2 ianuarie 1815.

Un ecou empatic al poemului a venit de peste ocean. Edgar Allan Poe a publicat în *Columbian Magazine* din decembrie 1844 articolul *Byron and Miss Chaworth* în care sesiza „amestecul de ardoare, delicatețe şi eterecitate” al sentimentelor exprimate. Dar intuia şi deosebirile. Afecțiunea domnişoarei Chaworth, „mai puțin ideală, dar şi mai puțin profundă, s-a stins repede...”; pentru poet, amintirea ei a rămas „o flacără a cărei vigoare o întreținea absența însăşi”, „Egeria visurilor lui”, ivită „din spuma luminoasă a furtunosului ocean al gândurilor sale”[7].



I. 7. Peregrinul

Byron a împlinit douăzeci şi unu de ani la 22 ianuarie 1809. Majoratul îi permitea să-şi ocupe locul în Camera Lozilor. După ce, la 13 martie 1809, a depus jurământul de rigoare, tânărul a decis să pună în practică un gând mai vechi: plecarea în străinătate. La sfârşitul lunii iunie, însoțit de Hobhouse, de un bătrân servitor şi un valet, Byron s-a îmbarcat pentru cea dintâi mare călătorie a vieții.

A străbătut Portugalia, Spania, insula Malta, Albania. În decembrie, s-a oprit la Atena unde, până la sfârşitul lui martie anul următor, a încheiat primele două cânturi din poemul ce îi va aduce faima europeană. În primăvara lui 1810, a trecut în Asia Mică, a rămas câteva luni la Constantinopol şi, în vara aceluiaşi an, a revenit la Atena. În iunie 1811, s-a întors în Anglia cu o mulțime de texte, impresii şi proiecte pentru viitoarele creații. A oferit cele două cânturi editorului John Murray care a decis imediata lor publicare. La câteva zile numai după discursul rostit în Camera Lorzilor, poemele se aflau în librării.

Succesul instantaneu al cărții, excentricitatea şi frumusețea fizică a tânărului autor l-au transformat pe Byron în personalitatea zilei. Cucereşte cu uşurință inimile multor femei, scrie şi publică poemele orientale. O reîntâlneşte pe Augusta Leigh, pentru care avea o veche afecțiune, episod biografic insuficient elucidat până astăzi. Medora, fiica Augustei, născută la 15 aprilie 1814, este fiica poetului? În narațiunile *Parisina*, *The Bride of Abydos*, în dramele *Cain*, *Manfred*, tema incestului revine constant. Romanciera americană Harriet Elizabeth Beecher Stowe, autoarea volumului *Uncle Tom's Cabin*, a publicat, în 1870, studiul *Lady Byron Vindicated, a History of the Byron Controversy* în care, bizuită pe destăinuirile fostei soții a poetului, îl acuză de incest. Aceeaşi controversată ipoteză a fost pusă în discuție după apariția volumului *Astarte, a Fragment of the Truth Concerning George Gordon Byron, Sixth Lord Byron*, 1905, reeditat în 1921 de contele Lovelace, moştenitorul Lady-ei Byron.

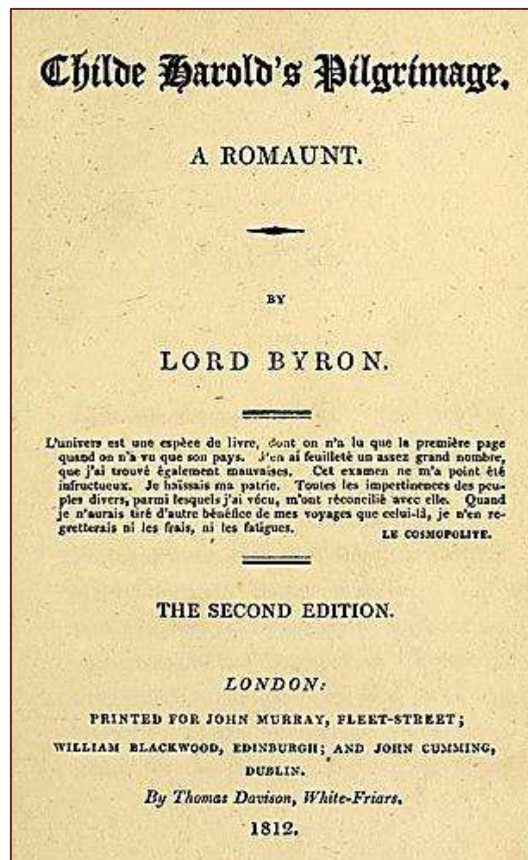
Viața dezordonată dusă la Londra l-a înglodat în datorii enorme, la fel ca pe tatăl său, pe care şi-l amintea asemenea unei umbre. Singura posibilitate de a scăpa de creditori era căsătoria cu o fată bogată. Şi prilejul s-a ivit. În septembrie 1814, s-a logodit cu Annabella Milbanke. Încheiată la 2 ianuarie în anul următor, căsătoria a fost tulburată de irascibilitatea lui Byron, încredințat că săvârşise o greşeală, dar şi de accesele de furie provocate de violentele crize hepatice. În decembrie 1815, s-a născut Ada-Augusta. Însă tânăra mamă nu a mai putut suporta atmosfera tensionată din casă şi, la 15 ianuarie 1816, a părăsit locuința. La 21 aprilie, Byron a semnat actul de separare, întocmit de avocați, prin care renunța la soție, copil şi jumătate din avere.

Patru zile mai târziu, a părăsit Anglia din nou. A traversat Belgia,Valea Rhinului şi s-a stabilit temporar la Geneva. Călătoria şi evenimentele trăite sau cunoscute i-au inspirat al treilea cânt al poemului. În noiembrie se afla în Veneția. În primăvara anului 1819, la Ravenna, a cunoscut-o pe contesa Teresa Guiccioli, al cărei „cavalier servente" va rămâne cinci ani.

Trăirile interioare, mereu nestinsa nostalgie a depărtărilor, implicarea în vâltoarea evenimentelor, experiențele psihice şi existențiale, istoria contemporană şi trecutul istoric s-au decantat progresiv în numeroase texte lirice, poeme narative şi piese de teatru, toate cu valoare artistică eterogenă. Întâia piesă de rezistență a rămas *Childe Harold's Pilgrimage*.



II. *Childe Harold's Pilgrimage*



Childe Harold's Pilgrimage.

A ROMAUNT.

BY

LORD BYRON.

L'univers est une espèce de livre, dont on n'a lu que la première page quand on n'a vu que son pays. J'en ai feuilleté un assez grand nombre, que j'ai trouvé également mauvaises. Cet examen ne m'a point été infructueux. Je haïssais ma patrie. Toutes les impertinences des peuples divers, parmi lesquels j'ai vécu, m'ont réconcilié avec elle. Quand je n'aurais tiré d'autre bénéfice de mes voyages que celui-là, je n'en regretterais ni les frais, ni les fatigues.

LE COSMOPOLITE.

THE SECOND EDITION.

LONDON:

PRINTED FOR JOHN MURRAY, FLEET-STREET;

WILLIAM BLACKWOOD, EDINBURGH; AND JOHN CUMMING, DUBLIN.

By Thomas Davison, White-Friars.

1812.

Primele două cânturi expediate de editor librăriilor în ziua de marți, 10 martie 1812, au cunoscut un fulminant succes în Anglia şi pe continent. Întâia ediție de cinci sute de exemplare s-a epuizat în trei zile, iar în februarie 1814 volumul ajunsese la a şaptea ediție. Byron însuşi nota surprins: „M-am trezit într-o dimineață ca să constat că sunt celebru!”[8]

Poemul se integra în orizontul de aşteptare al epocii. Numeroasele însemnări de călătorie apărute în secolul al XVIII-lea şi începutul veacului următor conturau o mereu reînnoită aspirație de a cunoaşte alte spații geografice şi moravurile altor popoare. Însă nu numai contextul explică răsunătorul ecou al volumului. Peregrinările personajului byronian se desfăşurau într-o lume exotică, rămasă necunoscută pentru mulți dintre contemporani. Asemenea creatorului său, Childe Harold pătrundea în tainele Orientului Apropiat, temă esențială a romantismului european. Pe de altă parte, călătoria cumula un set de trăsături calitative: irita decizia de a părăsi Anglia, pentru a se desprinde de societatea aristocratică pe care o disprețuia şi în mijlocul căreia se detesta pe sine, implicarea pasionantă în evenimentele relatate, un alt tip de sensibilitate răsfrântă asupra naturii şi a realității extralingvistice, şi explorarea fără prejudecăți a propriei lumi interioare.



II. 1. Structura

Subintitulat „roman”, titlul poemului aduce în prim-plan personajul principal printr-o dublă atribuire: nominalul „pilgrimage” rezumă evenimentele, iar substantivul „childe” — cu sensul de tânăr nobil, cavaler, întâiul născut într-o familie aristocratică — a fost selectat pentru că se armoniza cu structura de „modă veche a versificației”.

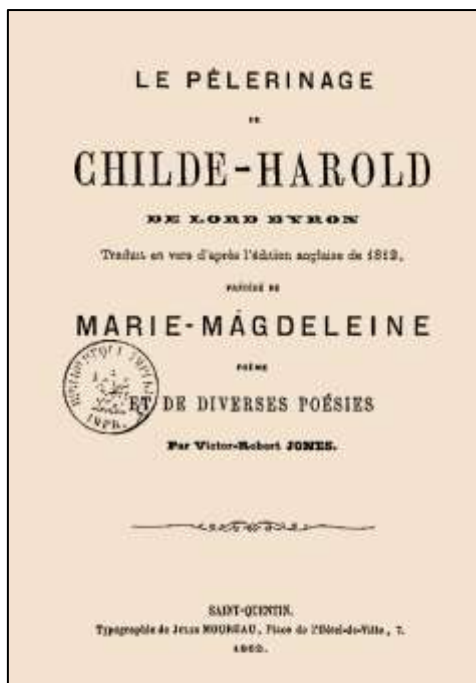
Byron citise primele două capitole lui John Cam Habhouse, prietenul ce-l însoțise în călătorie, şi tânărul îşi exprimase surpriza față de schimbarea registrului prozodic, în comparație cu textele anterioare. Spre a înlătura eventualele contrarietăți, poetul motiva folosirea structurii metrice — utilizată de Spenser în *The Fairie Queene*, citându-l pe James Beattle, autorul poemului *The Minstrel*: scoțianul elogia flexibilitatea strofei de nouă versuri pentru că facilita trecerea de la ironie la elevație, după capriciile trăirilor interioare. Spre deosebire de Beattle, adăuga Byron, el a folosit şi sugestiile ritmice ale unor poeți italieni.

Poemul este structurat în patru cânturi, inegale strofic. Primele două au fost redactate între 31 octombrie 1809 şi 28 martie 1810, la Ianina, în Albania, şi încheiate la Atena. Cântul al treilea, scris în perioada mai-iunie 1816, în Elveția, a fost publicat în noiembrie acelaşi an, iar ultimul, compus în vara anului 1817, a apărut în aprilie 1818. Fiecare capitol este însoțit de notele lui Byron, referitoare la personalitățile epocii, la evenimentele istorice contemporane şi la întâmplările în care a fost implicat.

În timp ce primele două cânturi se culegeau în tipografie, Byron a redactat, în februarie 1812, o prefață în care îşi sublinia situația de enunțare: episoadele referitoare la Portugalia, Spania, Epir, Acarnania şi Grecia au fost redactate în timpul călătoriei, pe măsură ce impresiile şi observațiile se acumulau. Precizarea avea rostul

de a „garanta corectitudinea descrierilor”. La a doua ediție, a introdus un *Addition to the Preface* în care respinge reproşurile aduse caracterului „indiferent” al „rătăcitorului” Childe. Personajul are un comportament necavaleresc, deoarece timpurile cavalerismului au constituit, în realitate, „o epocă de corupție neegalată în decursul istoriei”. De aceea Childe Harold îşi duce viața „pe măsura firii lui”. La a şaptea ediție, a adăugat imediat după prefață dedicația *To Ianthe* — în limba greacă „micşunea” — către Lady Charlotte Mary Harley, o domnişoară de treisprezece ani, în care vocea lirică vedea întruchiparea perfecțiunii fizice feminine.

Ultimul capitol, precedat de scrisoarea către John Hobhouse, prin care Byron îi dedica întreg poemul — „cel mai extins, mai adânc gândit şi mai cuprinzător dintre lucrările mele” — se încheie cu un rămas-bun adresat receptorului potențial: „Sfârşit-am truda... Vocea mea răsună,/ Stârnind ecouri, cea din urmă oară/ Se stinge-un vis prelung cântat pe strună/ Ca torțele ce bezna-mi luminează./ Ce-i scris e scris...” („My task is done — my song hath ceased — my theme/ Has died into an echo, it is fit/ The spell should break of this protracted dream,/ The torch shall be extinguished which hath lit/ My midnight lamp — and what is writ, is writ...”)[9].


LE PÉLERINAGE

CHILDE-HAROLD

DE LORD BYRON

Traduit en vers d'après l'édition anglaise de 1812,

MARIE-MÂGDELEINE

ET DE DIVERSES POÉSIES

Par Victor-Robert JONES.

SAINT-QUENTIN.

II. 2. Eul liric vs. eul empiric

Redactând poemul, Byron a dezvoltat o surprinzătoare idee modernă pe care naratologia o va teoretiza abia spre sfârşitul secolului ce a încheiat al doilea mileniu.

Manuscrisul fusese citit iniţial de editor şi de câţiva cunoscuţi. Ei au sesizat o anume similitudine între autorul concret şi personajul ficţional şi i-au atras atenţia — se confesa Byron în prefaţa volumului — „că s-ar putea să fiu bănuit că acest erou imaginar ar întruchipa un personaj real" („...that in this fictitious character, Childe Harold, I may incur the suspicion of having intended some real personage.").

Înaintea primilor săi cititori, Byron conştientizase procesul, ştia că între sine şi personaj se instituise un parţial raport identitar: limbajul, intelectualitatea, experienţa existenţială, modalitatea de a gândi evenimentele realităţii extralingvistice se dizolvă firesc în structura temperamentală a lui Childe Harold: „Unele particularităţi triviale şi detalii prea locale ar putea constitui un temei pentru asemenea supoziţii." („In some very trivial particulars, and those merely local, there might be grounds for such a notion.") Însă, în esenţă, „nici nu poate fi vorba de asta" („...but in the main points, I should hope, none whatever.").

Personajul principal, repreciza, era o simplă ficţiune. El fusese inclus în poem pentru a imprima unitate întâmplărilor şi a realiza conexiunea părţilor componente: „A fictitious character is introduced for the sake of giving some connexion to the piece..." În manuscris, Byron atribuise personajului denumirea „Burun", după numele iniţial purtat de străbunii poetului. Ulterior a renunţat la folosirea lui tocmai pentru a rupe orice apropiere de propria-i biografie.

Poetul a intuit deosebirea dintre autor, eul empiric, autobiografie, şi eul liric, vocea creaţiei ficţionale. Cel dintâi este izvorul celui de al doilea. Byron a imaginat un pelerin angrenat într-o succesiune de evenimente desfăşurate într-un spaţiu

geografic referențial şi un anumit context temporal. Înainte ca Rimbaud să formuleze propoziția celebră: „Je est un autre”, Byron secționa contiguitatea dintre sine şi ficțiune, nega similitudinea dintre autor şi personaj: „Declar o dată pentru totdeauna că Harold este o creație a imaginației mele.” („I beg leave, once for all, to disclaim — Harold is the child of imagination...”).

Existența, întâmplările şi trăirile psihice ale lui Childe Harold nu se suprapun peste biografia creatorului său, drama personală a personajului nu poate fi glisată pe structura psihică a poetului. Chiar dacă elemente caracteriale, circumstanțe evenimențiale pot fi raportabile biografiei reale, în poem sunt modificate, redistribuite şi reintegrate în structura personajului numit Childe Harold, încât îşi pierd semnificația individualizată.

Byron nega ceea ce contemporanii considerau absolut normal. Identificarea instanței lirice cu persoana autorului, a evenimentelor în care este implicat Childe Harold cu itinerariul parcurs în realitate de Byron şi a substanței lirice cu trăirile interioare ale poetului a continuat să fie susținută, în ciuda evidențelor.

În primele strofe ale cântului al treilea, vocea narativă reaccentuează dihotomia dintre eul poetic şi personajul ficțional: „În primăvara vieții l-am cântat/ Pe-un pelerin care fugea de sine...” („In my youth’s summer I did sing of one/ The wandering outlaw of his own dark mind,”). Acum, duce mai departe relatarea cu o motivare intrinsecă: scriind, se eliberează de fantomele trecutului: „...scap de-un coşmar”.

La începutul ultimului capitol, în scrisoarea către John Hobhouse, Byron aduce o altă precizare: „...pelerinul meu va apărea încă şi mai rar decât în cele precedente şi aproape se va confunda cu autorul, vorbind în propriul său nume” („...and that little slightly, if at all, separated from the author speaking in his own person.”). Declarația constituie consecința nemulțumirilor acumulate în timp: „Adevărul este că m-am săturat să tot trag, între mine şi Harold, o linie de demarcație pe care nimeni nu voia să o observe.” În ciuda identității afirmate, Byron păstrează distincția inițială. Sinonimia prezumată nu este totală: „little slightly”, „all”, folosite adverbial, mențin aproximația: personajul ficțional se află la o anume

distanță de creatorul său.

Odată poemul încheiat, tipărit şi difuzat librăriilor, Byron s-a detaşat de structura ideatică a textului şi de personajul său. A rămas în afara ficțiunii şi personajul nu mai poate fi confundat cu autorul: poemul „depinde de acum încolo de sine şi nu de autorul lui, iar acesta care nu are alte resurse spirituale decât reputația, trecătoare sau permanentă, a strădaniilor sale literare, merită soarta tuturor scriitorilor...".



II. 3. Tehnica artistică

Byron a edificat poemul pe o modalitate compoziţională ce va fi numită de teoreticianul german Wilhelm Scherer, în *Poetica*, 1888, „Rollenlyrik", o lirică a rolurilor. Noţiunea denumeşte discursul liric ce exprimă complexitatea trăirilor psihice prin intermediul unuia sau mai multor personaje angrenate într-o structură epică, ce îndeplineşte rolul de falsă naraţiune. Noua modalitate lirică este consecinţa directă a disjuncţiei teoretice şi practice realizate de Byron între eul liric şi eul autobiografic. Poetul a intuit avantajele imediate oferite de noua structură. Prin intermediul unui „rol", el îşi exteriorizează cu eficienţă sporită procesele psihice complet necenzurate.

Problematica poemului este relatată de două voci distincte: un eu liric şi o instanţă narativă. Eului liric îi aparţin reflecţiile, introspecţia, pauzele descriptive. Naraţiunea la persoana a treia este realizată „par derrière", din perspectiva unui narator extradiegetic, înzestrat, asemenea unui demiurg potenţial, prin omniscienţă. Pe pânza unui jurnal de călătorie desfăşurat cronologic, cu minime întoarceri în timp, naratorul relatează evenimente, introduce secvenţe dialogale şi analizează trăirile interioare ale personajului. Accidental, funcţia conativă a limbii este centrată pe pronumele personal de persoana a doua singular sau plural; adresându-se unui interlocutor fictiv, eul poetic îşi vorbeşte sieşi.

Naraţiunea are un sens etic, expus în prefaţa auctorială şi gândit ca reacţie la codul literar tradiţional. Poetul motivează atitudinea eului liric şi a instanţei narative faţă de personaj: „...n-am intenţionat să fac din el un model." El dublează funcţia referenţială cu evaluarea comportamentală: „...m-am străduit să dovedesc că perversiunea precoce şi imoralitatea duc la saturaţie faţa de plăcerea din trecut şi dezamăgire faţă de prezent."

Dinamica textuală este construită pe două planuri. Cel dintâi are o pronunţată componentă psihică. Personajul străbate spaţiul unui rău lăuntric şi naratorul îi disecă necruţător comportamentul.

În primele două cânturi, Childe Harold este un antierou, complet lipsit de virtuţi: „...neruşinat era cât şapte/ Când se dădea la orgii fatale." Nu-i plăceau „decât tovărăşiile carnale.". Convins că era născut pentru plăceri, ajunsese robul desfătărilor. După ce a străbătut labirintul celor şapte păcate, dezamăgit de tot şi de toate, s-a decis să părăsească Albionul. În ţara lui, se simţea ferecat ca într-o chilie de eremit, sentiment exprimat încă din ianuarie 1807 în poezia *Childish Recollections*; „Ca un sihastru printre pelerini/ Mi-e dat să umblu — toţi îmi sunt străini." Smulgându-se din lumea în care a trăit, fuge de sine cel de ieri, oferind imaginea unui singuratic peregrin în căutarea penitenţei: „Dori să părăsească ţara asta/ Spre zări toride, navigând pe ape,/ Sătul de lux, ah, jinduita năpastă...".

Anii irosiţi în plăceri frivole şi comportament goliardic i-au îngheţat sufletul şi inima. Ar fi plâns, dacă mândria nu i-ar fi strivit lacrimile sub pleoape. Cu „sufletul bolnav", urmărit „de un blestem străvechi", tânărul duce cu sine o melancolie adâncă, nemulţumire de sine şi de viaţa risipită, dar şi senzaţia unui infern interior; „Tot rătăcesc şi-n drum nu cad/ Şi-s mângâiat de-un singur gând:/ Că am trăit mai rău ca-n iad.". Suferinţa lăuntrică accentuează, o vreme, spleenul: „Ce văd, ce-aud, ce-ar fi firesc/ Să-mi placă, aşa cum m-am deprins,/ Mă plictiseşte..." („From all I meet, or hear, or see:/ To me pleasure Beauty brings;/ Thine eyes have scarce a charm for me.")

A doua componentă textual-dinamică o constituie călătoria efectivă, în care vocea la persoana întâi se împleteşte cu relatarea la persoana a treia. Contiguitatea dintre planuri este asigurată de funcţia coezivă a personajului. Călătoria are o semnificaţie simbolică bivalentă: fuga de sine însuşi şi năzuinţa schimbării interioare.

Pelerinul călătoreşte „pradă unei nostalgii curate", receptează contrastul dintre imaginea Lisabonei, „rai ceresc", şi ruinele palatelor de altădată. În Spania, aflată sub dominaţie franceză, surprinde atitudini şi profiluri umane. Peregrinarea

printre insulele Ionice, pe teritoriul Albaniei şi al Greciei se transformă într-o meditaţie referitoare la gloria şi decăderea Greciei sub stăpânirea otomană şi o invectivă la adresa Albionului care a răpit relicvele „vechii slave" greceşti.

Tipologia exotică, ţinuturile neştiute, frumuseţile naturale, tradiţii, obiceiuri, întâmplări pasionate sunt evocate cu un superior simţ al nuanţelor. Textul este cufundat într-o reţea densă de referinţe culturale, politice, literare, plastice şi istorice, pe o axă temporală ce porneşte din antichitate şi se opreşte în prezentul imediat. Diversitatea informaţiilor învăluie relatarea într-o elevată intelectualitate, ce singularizează poemul şi îl îndepărtează pe poet de contemporanii lui.



II. 4. Individuația

Călătoria rămâne tema esențială a întregului poem. Însă eul liric include în țesătura epică teme, motive şi procedee lirice felurite. Sub înrâurirea realității extralingvistice, funcția psihologică a personajului cunoaşte o resurecție generală, numită de C. G. Jung în psihologia lui analitică „individuație". Noțiunea semnifică „o lărgire a conştiinței şi a vieții psihologice conştiente".

Childe Harold trece printr-un proces psihic de formare, dezvoltare şi particularizare, prin care se separă şi se diferențiază de general, devenind o ființă distinctă „de psihologia colectivă"[10]. Diferențierea include nu numai dezaprobarea şi desprinderea de propriul trecut, dar şi de grupul social căruia îi aparține. Treptat, existența autentică face loc acțiunii şi personajul îşi construieşte o individualitate distinctă. Asemenea creatorului său, Childe Harold selectează din contextul referențial amănuntul revelator, îi imprimă semnificație general-umană şi se implică în derularea evenimentelor. Atitudinea prefigurează dincolo de vreme, atitudinea lui André Malraux.

Relatând, îşi exprimă trăirile sufleteşti, de la consemnarea neutră la admirație, compasiune, revoltă. Din dorința de a fixa clipele trăite, mişcarea epică este temporizată prin comentariu, repetiție, elipsă, discurs liric. Călătoria are drept urmare imediată o latentă, dar permanentă deschidere spre lume, o lărgire a conştiinței şi a vieții psihice. Sub impactul procesului de individuație, Harold devine o făptură individualizată. Izolarea inițială: „...eram singur în lume — dar de ea străin" — cedează locul concilierii. Timpul care schimbă totul: „Yet Time, who changes all", perceput cu pronunțată sensibilitate, a atenuat asperitățile: „Nu i-am fost lumii drag. — nici ea mie;/ Dar să rămânem adversari oneşti!"

Introspecția adaugă alte trăsături structurii psihice. Harold percepe resuscitarea unui sentiment crezut pierdut: „duioşia iubirii". Cum izbutise? — „nu

ştiu”, se eschivează naratorul printr-o elipsă. Dragostea, „serafim privirii”, îi farmecă iarăşi sufletul: „Oh, Love! no habitant of heart thou —/ An unseen seraph...”. Elogiază curajul de a gândi: „Gândirea/ Ni-i ultimul refugiu în destin...”. Spre sfârşitul călătoriei, el însuşi nu mai este cel ce a fost: „...but I am not now/ That which I have been...”, o conştiinţă civică îi aureolează personalitatea. Tânărul peregrin ia apărarea popoarelor asuprite. Invazia franceză în Spania, ocuparea legendarei Elade şi a popoarelor balcanice de către imperiul otoman sunt denunţate lumii întregi. La Veneţia, unde „azi calcă cizme-austriece”, admiră monumentele arhitectonice din piaţa San Marco; în Arqua, meditează la constantele personalităţii lui Petrarca; în Ferrara, reînvie umbrele lui Tasso şi Ariosto; Florenţa este mustrată: osemintele lui Dante zac printre străini, iar Roma rămâne „piramida de imperii” şi „glorii”.

Maturizat nu prin ani, ci prin trăiri interioare, provocate de antonimiile existenţei, eul liric defineşte creaţia ca o lume intens ficţională în care se revarsă experienţa existenţială acumulată: „...ce sunt eu? Nimic!... Dar tu cutează/ O, suflet nevăzut al cugetării:/ Eu, atins, prin tine ard şi tu-mi eşti rază;/ Şi bat cu tine necuprinsul zării,/ Şi plin de duhul tău, mă dărui iar visării.” („What am I? Nothing: but so art thou,/ Soul of my thought! with whom I traverse earth,/ Invisible but gazing, as I glow/ Mixed with thy spirit, blended with thy birth,/ And feeling still with thee in my crushed feeling’s dearth.”)



II. 5. „Complexul spectacular”

În *Childe Harold's Pilgrimage*, natura nu mai rămâne exterioară ființei, ca la primii romantici. Meditația pe câmpia de la Waterloo, pastelul înserării deasupra lacului Leman, măreția Alpilor se subordonează unei trăiri psihanalitice, denumite de G. Bachelard „complex spectacular”. Situat la hotarul dintre materie şi existența universală, eul liric nu doar priveşte, nu numai contemplă şi se lasă contemplat. O privire panoramică percepe deopotrivă materialitatea referențială, imensitatea spațiului celest şi relațiile imperceptibile ochiului comun: „Nu-n mine trăiesc... Sunt doar o parte/ Din ce-i în jur” („I live not in myself, but I become portion of that around me”).

Harold Bloom emitea supoziția existenței în aceste versuri a unei influențe wordsworthiene, „palpable here”[11], preluată prin intermediul lui Shelley. Între cei doi poeți se află doar o concordanță analogică, explicabilă prin similaritatea mediului istorico-literar şi particularitățile imaginarului romantic. La Byron, accentul cade pe transfigurarea realității referențiale. El accede spre o poezie vizionară, cu propriile ei coordonate ontologice.

Pe suportul existenței reale, Byron construieşte o structură ireală, dar plauzibilă, adăugată realității şi focalizată pe ceea ce se află dincolo de hotarele umanului. Între poet şi natură — observa Bernard Blackstone, în *Byron. A Survey* —, se stabileşte „o adevărată întrevedere în care făptura izvodită din țărână şi care se va întoarce în țărână şi Natura-umană-şi-mormânt se privesc una pe cealaltă cu o căutătură plină de linişte...”[12].

Sentimentele prilejuite de frumusețile naturale — meditează vocea lirică, într-o notă la sfârşitul cântului al treilea — sunt un semn „al participării noastre la toate binefacerile şi la toată gloria naturii”, în care s-a cristalizat „marele principiu

universal”. Deşi ne „recunoaştem ca parte a acestui principiu, ne uităm individualitatea şi ne contopim cu frumusețea întregului”.

Vocea poetului comunică aspirația spiritului de a prinde sensul ascuns al lumii, cum nu a făcut-o nici un alt contemporan al mişcării romantice engleze. Apele, munții, flora şi stelele „ce-şi licăresc paloarea” sunt „parte a ființei creatoare,/ Ce-a făurit pământ şi cer, şi om, şi mare”.

Aspectele lumii materiale: furtuna, crengile copacilor, susurul greierilor, culorile peisajului, clocotul cascadelor, freamătul pădurii, fulgerul „arzând frenetic”, foşnirea ierburilor, singurătatea plină de albine — constituie manifestarea individualizată a proceselor universale pe latura lor categorială. Şi eul liric receptează chemarea elementelor primordiale: „Cer, vânturi, munți, lac, râu şi încleştări,/ Şi nori şi noapte — am un suflet care/ E inspirat, spre voi simțind chemări,/ O clipă de repaos când mai are”.

Dincolo de aparențe, se află o conexiune necesară: „Tot ce e viu în mine-ntr-un cuvânt:/ Gând, patimi, inimă, simțire, crez,/ Ce-am căutat şi caut pe pământ” se dispersează în imensitatea cerului, dispare în piscurile munților, se aşterne peste câmpuri, se dizolvă în apele oceanului, se risipeşte printre stele: „...when the soul can flee,/ And with the sky, the peak, the heaving plain/ Of ocean, on the stars, mingle...”. Însă nimic nu este zadarnic: făptura este absorbită în elemente. Aşa e viața: „...and not in vain./ And thus I am absorbed, and this in life”, fiindcă umanul, biologicul, nu sunt decât aspectele fenomenologice ale universului receptat ca totalitate: viață, creație, moarte, nimicul haotic!



III. Structuri narative şi inserții lirice



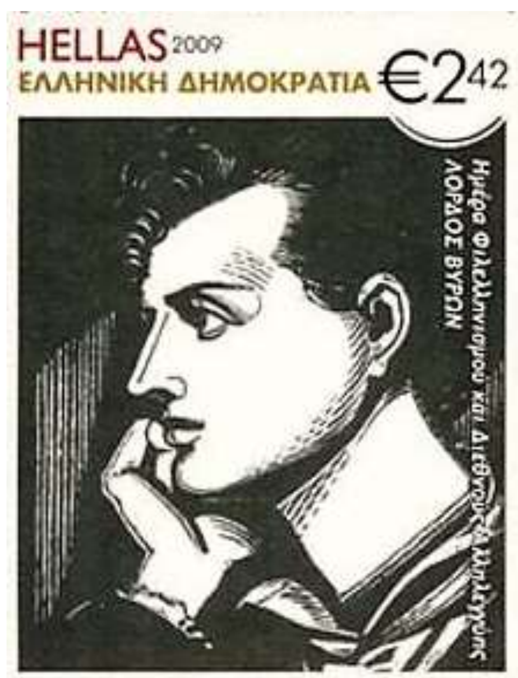
III. 1. Poemele orientale

Evenimentele trăite de Byron în timpul călătoriei efectuate între anii 1809-1811 în Portugalia, Spania, Grecia, Albania şi Imperiul Otoman, scenele cărora le-a fost martor, întâmplările ce i-au fost relatate, lectura studiilor istorice i-au inspirat cinci poeme cu temă orientală, redactate şi publicate după întoarcerea în Anglia. *The Giaour* a apărut în iunie 1813, *The Bride of Abydos* în noiembrie acelaşi an, *The Corsair* în februarie şi *Lara* în august 1814, *The Siege of Corinth* în februarie 1816.

Poemele au cunoscut în epocă un răsunător succes, semn că se integrau în orizontul de aşteptare al cititorilor. În februarie 1814, *Ghiaurul* era tipărit în a noua ediţie, iar *Mireasa din Abydos* în a şasea; din *Lara*, în acelaşi an, au fost publicate cinci ediţii, iar tirajul iniţial din *Corsarul* s-a tras în zece mii de exemplare. Audienţa de excepţie s-a datorat deopotrivă valorii artistice şi problematicii abordate. Textele dezvăluiau cititorului englez o umanitate practic necunoscută atunci în esenţa ei, ţări şi popoare cu tradiţii inexplorate, cu obiceiuri neştiute şi moravuri inuzitate în lumea occidentală.

Naraţiunile sunt străbătute de câteva motive comune: o tragică poveste de dragoste, interzisă de cutume, de interesele divergente ale părinţilor sau de gelozia stăpânilor musulmani, încheiată cu moartea îndrăgostiţilor. Personajele ficţionale masculine au ascendenţă nobiliară, trăiesc pe felurite registre psihice dezgustul faţă de existenţa comună şi, în semn de revoltă, asemenea lui Childe Harold, îşi părăsesc ţara de origine. Toate duc cu ele o melancolie adâncă, o taină nedezvăluită, iar ambiguitatea comportamentală le învăluie personalitatea într-o aură misterioasă. Personajele feminine au o frumuseţe fizică şi sufletească aparte, sunt devotate şi iubesc pasionant. În fine, atmosfera orientală, decorul exotic, cruzimea moravurilor aduc o notă de stranietate.

În toate poemele, acțiunea este construită pe un dublu conflict. Unul exterior — între personaje diferite, între personaj şi societate, între erou şi destin — şi un altul interior, provocat de mişcări sufleteşti oximoronice, între durere şi răzbunare, datorie şi pasiune, rațiune şi sentimente.



III. 2. *The Giaour*

Prin conotația intrinsecă, substantivul „Giaour" — denumire peiorativă dată de musulmani creştinilor — imprimă titlului valoarea de semnal narativ: individualizează personajul principal şi anticipează relațiile opoziționale.

Alcătuită dintr-o succesiune de secvențe reprezentate şi derulate acronologic, fracturată de goluri epice, figurate grafic prin puncte de suspensie, narațiunea este relatată — în prima parte — de voci diferite, cu inserții dialogale, registre discursive personalizate şl secționarea elementelor de continuitate.

Localizat în Salamina, pe țărmul golfului Malic, lângă Termopile, situat temporal în perioada ocupației otomane, câmpul vizual este proiectat alternativ asupra personajelor şi acțiunii, constant alterată de acronii. A doua parte a poemului, edificată pe un tensionat dialog între Ghiaur şi stareț, se desfăşoară în spațiul închis al mănăstirii. Elipsa eludează întrebările preotului, dar substanța lor reiese din confesiunea personajului.

Structura polifonică şi tensiunea disonantă generează o rețea de reguli combinatorii, ambiguizează enunțurile sintactice ale structurii de suprafață, înlătură previzibilitatea evenimentelor şi limitează accesul spre structura de adâncime. Astăzi, chiar, lectura poemului pare deopotrivă seducătoare şi dificilă, pentru că, dincolo de impresia unei construcții aparent aleatorii şi de ininteligibilitatea relativă a discursului, se conturează o fascinantă literalitate materializată prin limbaj, problematică general-umană şi superioara intelectualitate a textului.

III. 2.1. Amprenta evenimentelor

Acţiunea poemului se desfăşoară alternativ pe mai multe registre epice. Cinci dintre ele sunt paralele. Macronaraţiunea principală aduce în prim-plan Ghiaurul îndrăgostit de Lelia, favorita demnitarului turc Hassan. Următoarea, gândită prin opoziţie cu cea dintâi, este dominată de personalitatea paşei. Hassan îşi bănuia sclava de infidelitate. De aceea, poruncise nubienilor s-o urmărească şi s-o ucidă. Pentru a-şi ascunde fapta, „singur Hassan povestea-mpărtăşeşte./ De zvonuri este târgul bântuit/ Asupra serii când a dispărut...”[13].

Într-un plan secund, pescarul este martor la desfăşurarea parţială a întâmplărilor. Frumuseţea fizică a tinerei femei, realizată printr-un cumul de comparaţii, formează un altul: ochii umezi de gazelă, „farmece ascunse sub falnice adumbriri”, obrajii, flori de rodie proaspăt înflorite. Culoarea blond-închisă a pletelor este surprinsă printr-o metonimie simbol pentru ce simbolizează: „...în hiacint i se resfiră părul”. O altă comparaţie reliefează delicateţea sufletească. Asemenea lebedei ce-şi „înalţă capu-n soare/ Şi-nvăluie cu aripile valul/ Când un străin îi cotropeşte malul/ Ce-i înconjoară lacul fără veste”, Lelia ridică ochii şi, „Înzăuată-n frumuseţe”, opreşte privirile neruşinate ale intrusului ce-i alunecă lacom pe corp.

Ultimul plan este alcătuit dintr-o succesiune de trei secvenţe: aşteptarea mamei, sosirea unui călăreţ cu trupul lui Hassan: „Pe mine nu din milă m-au cruţat, / Ci să v-aduc mesaju-nsângerat. / Pace vitejilor trecuţi în moarte / Şi vai Ghiaurului pentru-a lui fapte”, urmat de blestemul adresat de mamă ucigaşului.

III. 2. 2. Acroniile

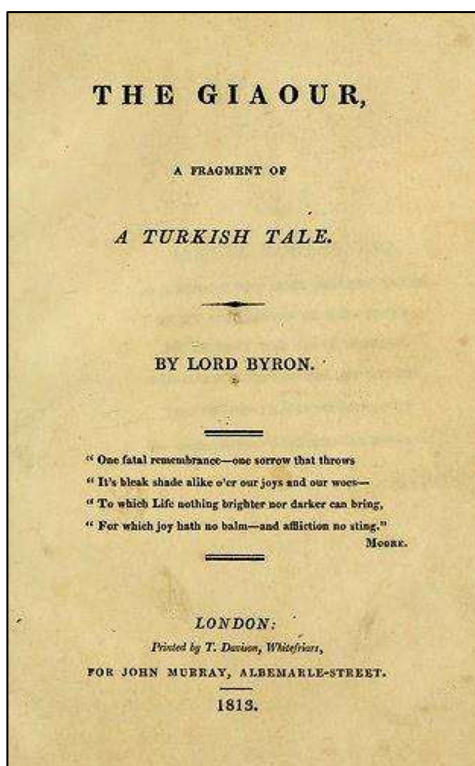
Dezordinea temporală constituie un alt element polifonic al textului. Situată în spații diferite, acțiunea este constant secționată prin acronii, pauze descriptive şi reflecții referitoare la efemeritatea existențială a fãpturii umane.

Împovărat de tot ce pescuise peste zi, pescarul îşi îndreaptă barca spre Mainota, insula piraților. Dinspre munte, un călăreț îşi face apariția pe țărm şi aleargă însoțit de spuma valurilor. Amândouă secvențele creează un sentiment de aşteptare neliniştită.

Relatată inițial la timpul prezent, acțiunea este curând proiectată într-o prolepsă ce anticipează consecințele evenimentelor încă nenarate: palatul lui Hassan pustiit şi erodat de trecerea anilor. Inclusă în structura aceleiaşi acronii, o minianalepsă întoarce receptorul spre copilăria şi adolescența personajului, după care naratorul revine la peisajul dezolant. O altă prolepsă, introdusă în spațiul dintre aducerea cadavrului şi blestemul mamei, orientează privirile într-un viitor nedefinit, pe mormântul „uitat" al lui Hassan. Turbanul sculptat pe stâlpul funerar este acoperit de ierburi, iar versetul din Coran, tăiat în „piatra aspră", deteriorat de intemperii, abia se desluşeşte.

Prezentarea efectelor înaintea cauzelor ce le-au produs este considerată de retorică o eroare, o deficiență de compoziție, deoarece anticiparea sfârşitului ucide neprevăzutul. În poemul lui Byron, procedeul intrigă curiozitatea, conştiința percepe disonanța, iar întoarcerea în timp motivează aluziv consecințele evenimentelor. Într-o noapte, pescarul a fost martorul unei scene bizare. Câțiva mahomedani s-au apropiat de țărm, unde îi aştepta o barcă. Unul purta în brațe o „povară fragedă". Primul din grup, conducător, neîndoielnic, după straiul verde, a poruncit să fie dus în larg, fără ca pânzele bărcii să fie desfăcute: „...vâsleşte/ Până ce-n umbră se zăreşte/ Un golf cu ape negre şi tăcute...".

Alte episoade evocă înfruntarea armată dintre Ghiaur, oamenii săi şi Hassan cu slujitorii lui, încheiată cu înfrângerea celui de-al doilea. În acest mod, tulburarea succesiunii lineare a timpului imprimă narațiunii o acută dezordine temporală. În a doua parte a poemului, prin decizia Ghiaurului de a căuta odihna sufletească într-o mănăstire, starea de echilibru antagonic din primul moment narativ se degradează şi naratorul creează o alta de intensitate efectiv psihică.



THE GIAOUR,

A FRAGMENT OF

A TURKISH TALE.

BY LORD BYRON.

" One fatal remembrance—one sorrow that throws
" It's bleak shade alike o'er our joys and our woes—
" To which Life nothing brighter nor darker can bring,
" For which joy hath no balm—and affliction no sting."
MOORE.

LONDON:
Printed by T. Davison, Whitefriars,
FOR JOHN MURRAY, ALBEMARLE-STREET.

1813.

III. 2. 3. Interferența vocilor

Pe măsură ce acțiunea evoluează, registrele discursive adâncesc polifonia. Inițial, o voce la persoana a treia singular surprinde într-o viziune panoramică insulele greceşti din Marea Ionică — „pete în valuri" — scăldate de apele mării şi lumina stelelor: Antipaxos, Corfu, Cefalonia, Ithaca lui Ulise, Iancintos, Leucos şi Paxos, toate aflate de vreme îndelungată sub dubla stăpânire a turcilor şi a Veneției.

Subordonată funcției poetice, secvența are rol informativ şi conținut referențial accentuat. Frumusețea naturală a peisajului: un pământ coborât din legendă, „pe care anotimpuri/ Revarsă zâmbet dulce...", culori de „piscuri argintii'", „miros de smirnă îndreptat spre ceruri", „miresme în suspin" etc., pregăteşte antonimia: acolo unde „întreaga fire/ Zeieşte unei țări a dat zidire/ Şi farmece şi frumuseți adună/ În paradis țesut cu-argint de lună", mânia „cu mândrie se frământă/ Şi pofta cu hoția sunt stăpâne/ întunecând pământ slăvit de zâne".

Un distih concluziv: „Frumos pământ născut spre bucurie / Şi blestemat să piară-n tiranie" face trecerea la un nivel superior de abstractizare. Locutorul realizează o antiteză între istoria glorioasă a Greciei antice şi decăderea de astăzi. Funcția conativă devine dominantă şi vocea narativă i se adresează unui receptor colectiv, individualizat prin pronume posesive: „ai tăi eroi, ale tale văi", formele atone ale pronumelui personal: „ți-ar fi dus" şi persoanele a doua singular şi plural incluse în desinența verbelor.

Mişcarea antitetică a ideilor: „Din a străbunilor cenuşă scoate/ Jeratic de sub flăcările moarte" este urmată de asumarea narațiunii: „Îmi voi rosti acum povestea tristă,/ Mă ascultați şi aduceți-vă aminte/ Că cei dintâi au plâns la ale lui cuvinte...".

Treptat, deosebirea dintre vocea naratorului şi limbajul celorlalte personaje

ficționale devine difuz; instanțele comunicării se multiplică, vocile interferează, monologhează sau intră în dialog. Pescarul transpune în vorbire interioară neadresată apariția călărețului pe nisipul plajei. Nu-i ştie numele, ştie doar că e „ghiaur": „Nu te cunosc şi neamul ți-l urăsc" şi-i prezice viitorul: „În soartă îți ghicesc: captiv luat/ Sau de-ai lui Osman fii înjunghiat.".

În segmentul epic următor, monologul pescarului asociază evenimentul terestru cu un fenomen cosmic, realizând o reprezentare a realității expresiv ambiguă: „În goana mare trece, îmi ia-n zbor/ Privirile mirate — un meteor,/ Demon al nopții dus de vânt;/ Cal, om şi ochi rămân în gând/ Şi în urechi îmi mai rămâne clar/ Un trap grăbit de negru armăsar.". Interferența dintre elementele terestre şi cosmice este mult prea fină pentru a fi exprimată de pescar. Codul lingvistic nu-i mai aparține. Vocea lui se dizolvă în persoana întâi singular a unui narator intelectual ce evocă ambarcațiunea plecată în larg cu „frageda" povară, printr-un climax descensiv: „Am urmărit-o cum se-ndepărtează,/ Un punct întunecat plutind pe-o rază,/ Albind apoi, mai mică, tot mai mică —/ Un diamant pe valuri ce-l ridică/ Îl duc cu-a lui mistere cunoscute..."

Blestemul mamei, provocat de moartea lui Hassan, este de asemenea absorbit într-un limbaj superior cultivat, printr-un cumul de procedee retorice şi modalități lingvistice. Funcția referențială, axată pe context, se alătură emotivității, centrată pe aşteptarea mamei, recreată în stil indirect liber; afectivitatea îndurerată se decantează în imprecațiile adresate Ghiaurului: „Tu, trădător, nu vei găsi scăpare..."

Prolepsa ce anticipează ruinele iese de sub incidența exclusivă a funcției referențiale. Instanța narativă se implică în descrierea peisajului prin alternanța timpului viitor adus în prezent, cu trecutul minianalepsei încorporate în interiorul ei. Dar şi prin interferența persoanei a doua cu a treia, amândouă subordonate funcției conative. Râul acoperit acum „de colbăit mohor/ De mult ți-era plăcut să-l vezi"; atunci, stropi de argint dansau în soare, atenuând dogoarea amiezii, iar stelele desenau splendori în valuri. Copil, Hassan se juca ades pe malurile lui; murmurul apelor îl adormea în brațele mamei, iar în adolescență era vrăjit de cântecul apelor.

În secvența meditativă, construită pe analogia dintre fluturele albastru de

caşmir şi tânăra fată, vocea naratorului alătură, prin destinul asemănător, moartea unuia şi a celeilalte. Similitudinea îşi dezvăluie semnificația inclusă: Lelia, frumoasa sclavă necredincioasă, a fost aruncată în apele mării.



III. 2. 4. Focalizarea

În cuprinsul poemului, planurile perceptiv-psihice se amalgamează continuu. Focalizarea zero, „par derrière”, efectuată de un martor omniscient, caracterizează parțial pasajele discursive, secvențele meditative, înfruntarea armată dintre Ghiaur şi Hassan, zbuciumul sufletesc al celui de al doilea, portretul Leliei, dialogul dintre pescar şi călugăr.

Viziunea „avec”, „împreună cu”, domină monologurile interioare neadresate, ale pescarului. El relatează la persoana întâi, dar din afară, neimplicat în acțiune: nu vorbeşte decât despre ceea ce vede şi aude. Evenimentele nu sunt evocate după trecerea lor, ci sunt consemnate în desfăşurare, la timpul prezent. Aceeaşi percepție învăluie monologul rostit de călugăr şi confesiunea Ghiaurului din a doua parte a poemului.

Indiferent de nuanțele punctului de vedere, perspectivele interferează într-o polifonie simfonică, implicând orientarea vizuală, auditivă, spațială şi feluritele momente din zi sau noapte. În relatarea neutră, la persoana a treia, vocea naratorului introduce în stil direct replica unuia sau intervențiile mai multor personaje marcate prin categoriile persoanei în flexiunea verbală. Cunoaşterea simultană a gândurilor lui Hassan şi a mamei lui se îmbină cu viziunea comportamentistă asupra Ghiaurului şi dramatizarea constantă a evenimentelor. Instanța narativă surprinde astfel dinamica psihologică a individului, felul personalizat în care el receptează realitatea şi interpretează faptele.

Vocea locutorului adaugă planului perceptiv-psihic valori muzicale de intensitate felurită şi structuri diverse, rezultate dintr-o succesiune de sunete eufonice sau discordante. Pescarul percepe apariția Ghiaurului printr-un mănunchi de imagini sonore, pe o axă de tip sintagmatic, ce alunecă de la foşnetul istovit al valurilor până la zgomotul asurzitor de copite, amplificat de reverberațiile ecoului:

„...cu tropot de copite/ Pe negru cal răsare dinspre munte/ La sunet de căpăstru şi potcoavă/ Ecoul se trezeşte-n jur, nechează,/ Aleargă, tună...”.

Lupta dintre Ghiaur, Hassan şi oamenii lor se derulează pe un contrastiv fond acustic, în care senzațiile vizuale, efectele auditive, vacarmul vocilor şi sunetul armelor se intersectează într-o imagine dinamică, situată spațial într-un prezent etern: „Se-ncrucişează spadele în vale,/ În depărtare sau aproape sună/ Izbind urechile-asurzite, tună/ Ecourile morții din pistoale,/ Zgomot de luptă, strigăte de jale/ S-aud în văi...”

Culorile, acustica şi materia acvatică sunt strânse în componența unei duble comparații de vibrantă sonoritate, sugerată naratorului de întâlnirea dintre două armate şi două enorme substanțe lichide: valurile oceanului şi ale fluviului. Apele celui dintâi se opun intruziunii „cu spuma-nvolburată de mărgean,/ De-azur ce în coloane vine/ Torent năvalnic să-i oprească,/ Să-i frângă-n spumă goana diavolescă...” Din violenta confruntare, „curcubeie nasc în soare”, iar pe țărm se aşterne o salbă multicoloră de spumă foşnitoare: „Cum râul şi oceanul se salută/ Cu valuri încleştate-n luptă,/ La fel duşmanii, întețiți de ură/ De răutate şi de soartă — se măsoară”, întreaga noapte, până când întunericul este sfâşiat „prin dungi de roşu-nchis la răsărit”.

Străinul şi Hassan străbat spațiul unui dublu conflict. Zbuciumul lăuntric al Ghiaurului este sugerat prin comportamentul vizualizat de pescar a cărui voce este absorbită de narator într-o meditație asupra „clipei” temporale. Trăirile interioare ale paşei sunt recreate prin analiză psihologică dintr-o perspectivă omniscientă: bănuiala infidelității, certitudinea, decizia de a o ucide pe necredincioasă şi durerea provocată de pierderea ei umanizează personajul.

Iubirea Ghiaurului pentru Lelia şi crima lui Hassan generează premisele conflictului exterior. Cel dintâi răzbună uciderea tinerei femei; gelozia şi ura mistuitoare generate de „Ghiaurul fără nume” îl determină pe celălalt să pornească îndată în căutarea lui.

III. 2. 5. Modalități cinematografice

În caracterizarea personajelor şi construirea conflictului, Byron utilizează procedee ce anticipează neaşteptat viziunea şi tehnica regizorală cinematografică. Poetul foloseşte frecvent transfocarea cu ajutorul căreia modifică distanțele, apropie sau depărtează imaginea de receptor, ca şi cum pescarul ce narează apariția străinului s-ar afla în spatele unei camere de luat vederi.

Printr-o lungă mişcare de *traveling*, într-un plan paralel cu orizontala mării, acelaşi pescar urmăreşte cu privirile călărețul de-a lungul țărmului. Prin intermediul gros-planului, se opreşte îndelung asupra feței în „negru înveşmântată", spre a concretiza intensitatea trăirilor sufleteşti: „...din goană s-a oprit", o clipă „în Timp — frântura fără-nsemnătate,/ În gând chinuitoare Eternitate.." În fracțiunea aceea de răgaz, pescarul percepe obrazul alb „ca marmura peste mormânt,/ Ce-l face şi mai negru în pământ." Străinul ridică brațele spre cer „şi-n înălțimi izbeşte pumnul", apoi mâna strânge instinctiv mânerul pumnalului.

În a doua parte a poemului, privirile se focalizează iarăşi pe înfățişarea fizică a Ghiaurului; ochii întunecați sub gluga neagră ascund „un trecut umbrit"; în ei „pândeşte-o vrajă fără nume", o durere psihică, „spunând ce nu se poate spune", iar privirile-i de oțel dezvăluie o descendență de excepție: „un suflet nobil şi înalt".

Asociat cu planul de detaliu, gros-planul întârzie pe înfățişarea fizică a Leliei, pe fața desfigurată de mânie a paşei, pe spada ce-i spintecă turbanul, pe amurgul însângerat. Tehnica folosită permite naratorului accesul către trăirile psihice, în care amănuntul fizic are semnificație inclusă. La sfârşitul luptei, Hassan zace cu ochii deschişi: „...deasupra lui — o frunte aplecată/ Ca şi a celui mort de-ntunecată". După trecerea anilor, Ghiaurul îşi motivează gestul de atunci în fața preotului: „Am căutat să văd în trăsături/ Ale unei minți rănite uitături./ Dar orice cută-a chipului de ceară/ Trăda mânie, nu şi remuşcare;/ Îşi ridicase răzbunarea în

priviri”.

Specificitatea cadrului: planul depărtat, planul de detaliu şi planul apropiat permit panoramizarea imaginii: „Primul turban se vede-n depărtare —/ Alene şerpuind prin trecătoare,/ Urmează ceilalţi, unul după altul” — în care amănuntul pertinent creează sugestii simbolice: „Deasupra, străpungând înaltul,/ Semeţ un munte îşi ridica fruntea/ Pe care vulturii sfidează vremea...”. În timpul luptei, obiectivul camerei de luat vederi întârzie pe gesturi revelatoare şi detalii semnificative. Un glonte trece şuierând pe lângă fruntea unui tătar; un altul „muşca pământul”; ceilalţi sar de pe cai: „trei nu vor mai încăleca nici când”. În prim-plan apar stâncile; în spatele lor, nevăzuţi, luptătorii Ghiaurului.

Aceeaşi tehnică individualizatoare este utilizată în a doua parte a poemului. După şase ani, pescarul îl descoperă pe Ghiaur într-o mănăstire. Străinul s-a retras între zidurile ei nu din penitenţă, ci din mândrie — îi justifică prezenţa vocea unui călugăr nemulţumit de inconformismul lui comportamental: refuză împărtăşania, ocoleşte altarul, nu participă la vecernii, dispreţuieşte taina spovedaniei. Cu darurile făcute aşezământului, l-ar fi cumpărat pe stareţ: „De-aş fi fost pastor, nici într-un ceas/ Un venetic aici n-ar fi rămas.”.

Străinul duce cu el acelaşi sfâşietor conflict interior. De astă dată între dorinţa de linişte sufletească şi imposibilitatea realizării ei: „îmi este amintirea un sicriu/ De bucurii — speranţe nu mai ştiu”. În priviri, îi revine mereu „tot ce-nconjor cu-adâncă preţuire:/ Fata iubită, duşmanul ce urăsc...”.

La prima ediţie, în iunie 1813, *The Giaour* avea 685 de versuri; la a şaptea, în decembrie acelaşi an, textul sporise la 1334 de enunţuri metrice. Redactarea altor secvenţe, adâncirea acroniilor, polifonia vocilor, interferenţa perspectivelor şi viziunea cinematografică relevă năzuinţa de a atinge un ideal de perfecţiune, pe care Byron nu a mai avut tăria de a-l repeta în celelalte poeme de inspiraţie orientală. Dincolo de timp, tehnica narativă — ce-i va inspira, peste un veac, lui T. S. Eliot modalitatea de construcţie a poemului *The Waste Land* — învăluie textul într-o modernitate perenă.

III. 3. *The Corsair*

Precedat de elogiul adus creației lui Thomas Moore şi de justificarea distihului eroic utilizat, „poate cel mai popular limbii engleze”, *The Corsair* este situat într-un timp apropiat de evenimentele relatate în *The Giaour* şi localizat în acelaşi spațiu geografic. Prologul liric, rostit de o instanță enunțiativă, identificabilă prin formele atone ale pronumelui personal de persoana întâi plural, este construit pe contrastul dintre un „tu” generic, „sclav al huzurului”, şi elogiul vieții libere a corsarilor: „Pe mări de-azur cu valuri zvăpăiate/ Ni-i sufletu-n deplină libertate/ Şi gândul nostru fără margini zboară,/Şi-asta-i casa şi-i a noastră țară...”[14].

Perspectiva heterodiegetică se axează pe activitatea cotidiană a marinarilor şi pe portretul Corsarului, realizat din punctul de vedere al oamenilor săi. Vestit peste mări, vorbeşte puțin, este ursuz, dar „iute la mânie”, refuză vinul şi, asemenea unui eremit, mănâncă pâine uscată şi rădăcini de plante. Toți i se supun fără şovăire. Cine face imprudența să-l întrebe primeşte răspuns o privire severă „şi nici prin gând nu îl înfruntă”.

Corabia sosită în radă aduce câteva scrisori. Citindu-le, Conrad porunceşte plecarea într-un ceas. Secvența adânceşte trăsăturile fizice şi caracteriale. Corsarul stăpâneşte arta guvernării „ce-atrage şi nu iartă”, înzestrare explicabilă prin „puterea minții şi a gândirii”, nu are nimic herculean, privirii străine nu-i apare un „tiran”, ci o făptură atipică: robust, vânjos, „puține-s de admirat le el”, dar impune prin ținută: fața arsă de soare, fruntea palidă, părul „ca de smoală”, căzut în plete, dezvăluie „mândria-n suflet pururi trează”.

Corsarul străbate un dublu conflict interior. Vocea calmă ascunde o durere, fața adânc brăzdată, surâsul melancolic trădează „frământarea/ Şi-adâncul chin”. Trăsăturile temperamentale native: „viteaza-i fire şi-al lui drept cuvânt” au declanşat un diferend exterior, reconstituit analeptic. Certat cu oamenii şi

Dumnezeu, „scârbit” de răutatea contemporanilor, „înjosit”, călcat în picioare „ca viermele”, a ales exilul. Revoltat împotriva lumii, ura fără alegere pe laşi şi cutezători. Era urât la rându-i, dar şi temut: „Misterios, sălbatic şi tăcut,/ N-avea nici milă, nici dispreț n-avea”. Firea nu-l zămislise totuşi pentru „omor şi jaf”; era corsar, ataca numai navele duşmane puterii statale venețiene. Asprimea omului avea o fisură: se îndrăgostise „pe veci/ De-un galeş chip de fată”, iubire pasională, mai rar întâlnită. În ciuda ispitelor circumstanțiale, păstra credință „dragostei adânci,/ Călită-n chin, mai pătimaşă-atunci,/ Când depărtarea-i fura chipul...”

Monologul interior şi un tensionat dialog între Conrad şi Medora adaugă alte nuanțe. Veştile aduse de mesageri sunt receptate cu îngrijorare: sultanul plănuia să atace „Insula piraților”. Conrad decide să lovească flota lui Seid-Paşa, ancorată în golful Coron. Deşi instinctul îl avertizează: „Presimt că parcă-i ultimul meu drum./ Aşa îmi spune inima...”, sentimentul onoarei este mai puternic: se simte răspunzător de soarta oamenilor aflați sub conducerea lui.

Dragostea Medorei are o similară intensitate, perceptibilă în spaima trăită cu fiecare nouă incursiune: „...tremur când tu nu eşti aici;/ Doar pentru viața ta mă tem.”. Cu ani în urmă, de pe înălțimile țărmului stâncos, i-a arătat insula Naxos, unde Ariadna, fiica regelui Minos, fusese părăsită de Tezeu. Atunci a mărturisit un gând apăsător, tocmai spre a-l înlătura: „Şi Conrad, poate, veşnic călător,/ Pe marea-ntinsă va pleca-ntr-o zi,/ Şi înapoi nicicând n-o mai veni”, dar Conrad totdeauna s-a întors. Acum însă ce va fi? „Mereu am să-mă-ntorc, odorul meu!/ Cât timp trăiesc, am să mă-ntorc mereu!”.

Imaginând o asemenea structură caracterială, Byron se relevă un analist al stărilor de conştiință. Conrad este un personaj oximoronic delicat şi impulsiv, taciturn şi solidar, detestat şi admirat, orgolios şi emotiv, continuu neliniştit, pus în mişcare de o năzuință ce nu o poate explica: „Mă întrebi ce țel mă mână? Mi-e ascuns...” Naratorul a imprimat personajului ceea ce filosofia denumeşte o structură holistică, a creat o individualitate ireductibilă la suma constituenților antitetici. Atributele calitativ-contrastive conturează o entitate superioară părților adiționate, ce acționează în a doua parte a poemului în circumstanțe de excepție.

Travestit în derviş, Conrad pătrunde în palatul lui Seid, în vreme ce oamenii lui incendiază flota turcească. Dinamica luptei este recreată printr-o acumulare de verbe de mişcare. Palatul şi oraşul sunt incendiate. La auzul unui plâns îndepărtat, inima Corsarului s-a strâns, „deşi într-însa mila n-avea loc": ardea haremul! Conrad cere corsarilor să scoată femeile din flăcări; porunca este însoțită de argumente afective: „Alergați!/ Doar dragi soții avem şi noi.../ Pe cei slabi să-i cruțăm de-o soartă crudă!/ Să nu uităm, căci cerul nu ne iartă.". Prin ploaia de scântei, Conrad o salvează pe Gulnar, iubita lui Seid, „regina-ntregului harem.". Decizia are consecințe imediate. Turcii îşi revin din surpriza atacului, Corsarul, rănit, este întemnițat, totul derulat cu uluitoare repeziciune: „Fusese Conrad într-un ceas, pe rând,/ Derviş, fugar, şef de pirați luptând,/ Salvând şi nimicind, tâlhar şi domn,/ Prizonier şi om..."

Monologul interior şi stilul indirect liber dezvăluie o altă ființă decât aceea cunoscută anterior. Armonia contrariilor se dizolvă într-o amară asumare a destinului. Conştient de sfârşitul inevitabil: „Mai am, cu totul, de trăit o zi", Conrad se află față în față cu propria-i existență şi umbrele amintirii: „Ambiții pier; regret iubirea-i... Viață/ Şi glorie?... Le-nghite a morții ceață!" Oțelit de timp, îi pasă „mult prea puțin de-a morții coasă" şi aşteaptă, mut, sfârşitul.

Gulnar îl ucide pe Seid şi, îndrăgostită de omul ce o salvase, îl eliberează împreună cu ceilalți corsari întemnițați. La sosirea pe „Insula piraților", Conrad o găseşte pe Medora fără suflare: nu supraviețuise şocului emotiv. Deznădejdea bărbatului, durerea psihică epuizantă sunt evocate cu un acut sentiment al tragicului. A doua zi, şi în cele următoare, corsarii l-au căutat zadarnic. Au găsit doar un odgon rupt şi o barcă lipsă. Conrad dispăruse fără urme, asemenea fumului diseminat de briza mării.



III. 4. *Lara*

Publicat la 6 august 1814, *Lara* a fost prefaţat de un Avertisment — înlăturat la ediţiile ulterioare — în care poetul preciza continuitatea de substanţă cu *The Corsair*: „...atmosfera este asemănătoare şi, cu toate că situaţia personajelor este diferită, poveştile sunt într-o oarecare măsură legate între ele. Înfăţişarea este aproape aceeaşi, doar expresia este diferită."[15]



III. 4. 1. Codul hermeneutic

Situat în continuarea poemului anterior, timpul narațiunii rămâne într-o vagă temporalitate medievală. Elementele arhitecturale: castel, palat, sală de bal, turn seniorial, indicațiile spațiale: domenii feudale, relief accidentat: munți, păduri, câmpii, conturează un teritoriu ficțional difuz, imposibil de localizat geografic. Antroponimele: Lara, cu rezonanțe italo-spaniole, Otho, Ezzelin, cu sugestii germanice, mențin echivocul indeterminării.

Cu excepția primelor trei secvențe narative ce rezumă faptele spre a oferi receptorului informațiile expozitive necesare, întreaga narațiune este dramatizată. Prezentate într-o ordine cronologică lineară şi organizate într-o gradație ascendentă, evenimentele sunt relatate la persoana a treia singular. Naratorul foloseşte perspectiva „par derrière”, ştie mai mult decât personajele ficționale, dar îşi limitează omniscienţa prin introducerea elipsei în structura discursului. Procedeul permite eludarea feluritelor momente din existența personajului principal şi din structura narațiunii în ansamblu.

Elipsa este frecvent utilizată în secvențele microtextuale, unde punctul de vedere aparține unui personaj colectiv. Slujitorii contelui încearcă zadarnic să găsească un răspuns la întrebările fireşti. Lara s-a întors „mohorât./ De ce? De Unde? Greu de hotărât./ Se minunau. Dar nu atât că-i viu / Şi s-a întors. Ci că s-a întors târziu.”[16]

Rumoarea provocată de visul coşmar rămâne fără răspuns. Comportamentul singular al castelanului provoacă vasalilor nedumerire şi spaimă totodată, sintetizate amândouă printr-o succesiune de interogații retorice. Pentru ce, în camera lui, are pe masă un craniu uman, aşezat alături de o carte? De ce umblă pradă deznădejdii, prin galeria cu portretele strămoşilor, şi aude un glas ce parcă nu-i al lui? De ce nu vrea oaspeți şi cântări? Pentru ce, uneori, noaptea, nu doarme?

Unde se află răul?

La nivel macrotextual, elipsa trece sub tăcere perioada exilului: „Inutil/ Să-i urmărim surghiunul pas cu pas/ Şi tinereţea lui fără popas.”. Elipsa produce o esenţializare a naraţiunii. Însă neexplicitarea imprimă textului o densă ambiguitate, învăluie personajul într-un cod hermeneutic, după expresia lui Roland Barthes, într-o aură „de-adânc mister”, cum naratorul însuşi afirmă. Enigma este adâncită şi de însoţitorul său, un paj străin şi plăpând.



III. 4. 2. Opozițiile binare

Harold Bloom formula o judecată de valoare parțial inadecvată. *Lara*, „acest romanț gotic nu este de prea mult interes poetic" („...this Gothic romance is not of high poetic interest") însă portretul personajului „constituie o remarcabilă întrupare a eroului înalt romantic şi un splendid autoportret al lui Byron". („...is a remarkable epitome of the High Romantic hero and a splendid idealized selfportrait of Byron")[17]

Eroarea provine din refuzul de a considera poemul un sistem semnificant. Dacă poemul ar fi lipsit de valoare, nici personajul nu poate avea valabilitate estetică. Or textul reflectă înzestrarea nativă a poetului de a crea personaje deosebite în circumstanțe neobişnuite, ce definesc atât o identitate distinctă cât şi o personalitate aflată într-un sistem pertinent de opoziții binare cu celelalte personaje şi cu sine însuşi. Trimiterea la biografia lui Byron rămâne superfluă. Totdeauna, scriitorul proiectează asupra făpturilor ficționale propriile trăiri psihice.

Lara este un asemenea personaj: „un om complet anormal", după expresia lui G. Călinescu, o ființă umană ce iese din norma comună prin complexa lui structură psihică, dublată de un comportament oximoronic. Dominantele caracteriale sunt conturate din trei unghiuri diferite. În viziunea instanței discursive, Lara, „tânăr încă", dar „uscat de chin şi însemnat de timp", reprezintă o unitate de contraste. Cândva — notează laconic vocea narativă, efectuând o întoarcere în timp — fusese altfel. Surprinzător, tinerețea nobilului Lara are trăsături similare cu ale lui Childe Harold, la aceeaşi vârstă biologică. „Plin de foc", tânărul era nelipsit de la reuniunile mondene: „Femeia, marea, lupta — ce-i mai greu — / Cu prețul vieții cucerea mereu.". Sorbea din toate cupele plăcerii, străduindu-se să uite „chinul" lăuntric ce-l sfâşia, sorbea mereu, fără măsură, „ca însetatul dintr-un râu". Deodată s-a smuls din existența dezordonată, dar o elipsă integrală învăluie schimbarea:

„Cum s-a deşteptat?/ Prin ce minune? Nimeni n-a aflat.”

Astăzi era altul. Obrazul aspru, fruntea brăzdată constituiau mărturiile unui „stins pârjol”. Lara îşi păstra mândria de odinioară, dar avea sufletul „gol”, străin de toate, era „surd la linguşiri”. O pauză descriptivă adânceşte opoziţiile. Personajul percepe povara existenţei contrariilor. Nu mai îndură feeria nopţii: „...totul, apă, arbori şi văzduh” îi aminteau „de zile mai senine”, de „inimi care...” Timpul prezent permite vocii narative să comenteze comportamentul personajului, înfăţişând evenimentele simultan cu producerea lor.

Relaţiile cu vecinii sunt recreate cu identică minuţie. Înrudit şi cunoscut cu nobilii ţinutului, Lara asista la petrecerile lor. Privea, ofta, pentru că bucuria şi tristeţea celorlalţi îl lăsau nepăsător. Nu jinduia onoruri: „Ambiţia, iubirea, faima, tot/ Ce-atâţi râvnesc şi cuceresc când pot”, pentru el păreau cenuşa „stinselor văpăi/ Ce-arseseră cândva”. Ochii doar se aprindeau „ca fulgeraţi de-un gând/ Şi obrazu-i tresărea din când în când.”

Despre trecut vorbea puţin şi rar. Scruta interlocutorul cu privirile-i reci, iar replicile „de venin” porneau „ca dintr-un arc”. Uneori zâmbea, dar de aproape, zâmbetul se deschidea într-un rictus batjocoritor. Alteori părea afectuos, dar emoţia era îndată ucisă de mândrie. Se înconjurase de un „cer de taină plin”, de o aură misterioasă, în care nimeni nu avea acces. Tuturor le părea insociabil: „...mimând doar duioşia în cuvinte/ Pe toţi el îi făcea să-l ţină minte.” („With all that chilling mystery of mine,/ And seeming gladness to remain unseen,/ He — if ‘twere not Kaimre’s boon — an art/ of fixing memory on another’s heart.”)

Era în el un dezgust de toate, trăia ca un duh rătăcitor, ducând cu sine amintirea amară a trecutului: „There was in him a vital scorn of all;/ As if the worst had fallen which could befall,/ An erring spirit from mother hurled…”. Cu identică fineţe sunt desenate trăsăturile psihice şi înfăţişarea fizică a pajului Kaled, sub care se ascunde frumoasa Gulnar.

III. 4. 3. Arhetipul umbrei

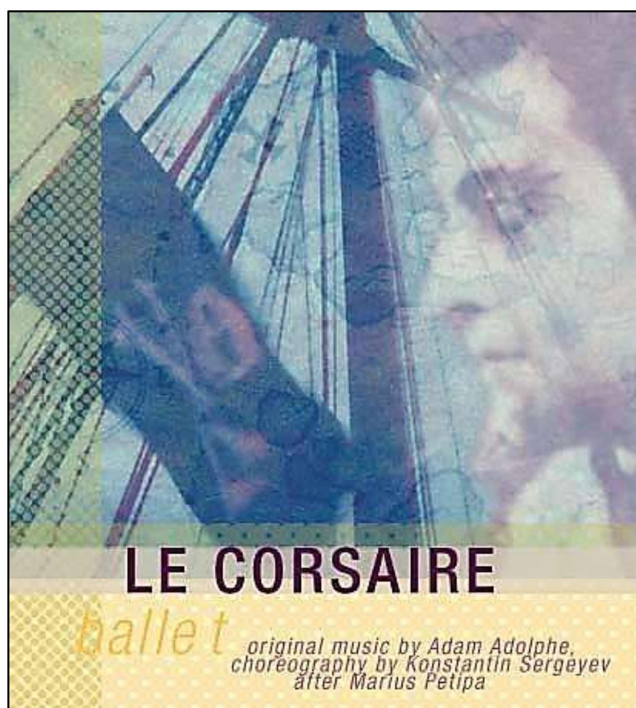
În țesătura pastelului nocturn, vocea poetului a introdus un alt motiv romantic: arhetipul umbrei. Smulgându-se de sub vraja împovărătoare a nopții ce îi amintea — lasă naratorul să se înțeleagă — de un trecut dramatic, Lara se întoarce spre castel, ducând cu sine, sub razele lunii, „uriaşa-i umbră". Prin vitraliile gotice, aceleaşi raze îl urmăresc pe sălile palatului încât, „cu păru-i lung, cu negrele-i sprâncene/ Şi cu panaşul legănat alene", el însuşi pare „ciudată umbră".

Acordând umbrei o secvență descriptivă, Byron anticipa o idee formulată peste mai bine de un veac de C. G. Jung: umbra ascunde tot ceea ce „subiectul refuză să recunoască sau să admită şi care i se impune mereu, direct sau indirect"[18], semnifică latura inferioară, negativă a ființei, ale cărei conținuturi sunt permanent refulate. Lara se teme să le conştientizeze spre a nu fi nevoit să şi le asume şi să le stăpânească.

În aceeaşi noapte, umbra se proiectează în vis sub forma unui cumplit coşmar. Treziți de strigătele stăpânului, slujitorii îl găsesc întins pe lespedea rece. Părea să fi trăit înfricoşătoare spaimă, pe chip i se citea teroarea, iar din privirea cruntă, „de gladiator", un foc necruțător îi fulgera pe toți. Rostea cuvinte limpezi, dar nu în limba lui vorbea. Doar pajul, „lângă el plecat", i se adresa cu aceleaşi vorbe necunoscute, ce păreau a fi graiul său natal.

Imaginea arhetipală a umbrei determină desfăşurarea predictibilă a evenimentelor şi anticipează sfârşitul. Lara a refulat în umbra inconştientului întreg trecutul, toate elementele personalității pe care vrea să le uite. Dar umbra — adaugă Jung — se poate manifesta prin „cuvinte şi acte impulsive şi necontrolate", deseori pline de cruzime. Un context situațional le reactivează şi conținuturile refulate iau în stăpânire, cu violență, eul personajului, determinând o spectaculoasă modificare interioară.

La balul dat de contele Otho, Lara este recunoscut de Ezzelin: „Nu eşti tu cel/ Ce-a pus la cale groaznicul măcel?...”. Lara îl întrerupe: „Oricine-ai fi, cu cei de teapa ta/ N-am ce vorbi.”. Otho intervine. Diferendul va fi rezolvat a doua zi, când Ezzelin va aduce dovezile trebuitoare. Conflictul se acutizează. Ezzelin dispare. Duelul dintre Otho şi Lara se încheie cu rănirea celui dintâi. Între cei doi feudali izbucneşte războiul. Lara este ucis de o săgeată, Kaled moare pe mormântul stăpânului său şi un epilog învăluie în mister întregul poem. În noaptea dinaintea luptei, un vasal, venit în pădure să fure lemne, a văzut un călăreț cu fața acoperită cum arunca un trup neînsuflețit în apele râului. După steaua de cavaler de pe piept, l-a recunoscut: ucisul era... Ezzelin!



III. 5. Poemele „italiene”

În noiembrie 1816, Byron s-a stabilit la Veneția. Dar a călătorit frecvent în celelalte oraşe italiene: Roma, Ferrari, Florența; a locuit în Ravenna şi Pisa. A avut numeroase aventuri galante. În primăvara anului 1819, a cunoscut-o pe tânăra şi frumoasa contesă Teresa, abia ieşită din mănăstirea Faenza, unde îşi făcuse educația. Soțul ei, contele Guiccioli, era cu aproape patru decenii mai în vârstă. Îndrăgostită de chipeşul englez, tânăra a obținut din partea papei un „decret de despărțire”, dar cu interdicția de a se căsători. Patru ani, Byron i-a fost „cavalier servente”.

În aceeaşi perioadă temporală, poetul s-a implicat în mişcarea revoluționară a carbonarilor, şi-a redactat piesele de teatru, a tradus *Morgante Maggiore* de Luigi Pulci, a continuat să lucreze la *Don Juan*, a scris şi publicat patru texte cunoscute sub denumirea de poeme „italiene”. Ocazionale, primele două reflectă simpatia pentru marile spirite ale literaturii italiene; în celelalte, elogiază tradiția, moravurile şi libertatea oraşelor italiene. Însă toate au o valoare mediană, Byron nu depăşeşte viziunea reportericească, faptul brut nu este pe deplin transfigurat în ficțiune.

The Lament of Tasso, iunie 1817, a fost redactat după ce, în Ferrara, a vizitat celula din spitalul Sf. Anna, unde — din dispoziția lui Alfonso d'Este — Torquato Tasso a fost închis. Dincolo de motivul anecdotic: poetul se îndrăgostise de sora ducelui, Byron intuieşte cauza alunecării în negurile minții: o depresie adâncă, existentă în structura lui psihică încă din adolescență: „Din florile sălbatice crescute pe stânci, îmi făuream un paradis/ Unde, culcat în umbrele țesute/ De arbori, mă lăsam cuprins de vis...”[19]

Pentru firea lui melancolică era deseori, la mănăstire, bătut de călugării iezuiți. Detenția este recreată la persoana întâi, din perspectiva poetului. Însă deținutul nu se implică în evocare, ci îşi relatează accidentul biografic asemenea

unui fapt divers.

În Ravenna, localitatea în care Dante a murit, în 1321, contesa Guiccioli i-a solicitat — se destăinuie – „să scrie ceva”despre exilul marelui florentin. Rezultatul a fost *The Prophecy of Dante*, iunie 1819. Adresându-se unui auditoriu colectiv, poetul meditează la ingratitudinea Florenței, orașul care l-a exilat: „Poporul meu, ce ți-am făcut eu ție?/ Pe mulți i-ai urgisit, dar infernală/ E soarta ce mi-ai hărăzit-o mie!/ Și-am fost un cetățean pilduitor/ Al tău la ceas de pace sau urgie.”[20]

Redactată în iulie 1818 şi publicată în anul următor în acelaşi volum cu poemul *Mazeppa. Ode of Venice,* edificată pe antiteza dintre istoria „de treisprezece veacuri de-avuție/ — ... Şi glorie.” — şi decăderea de astăzi în „lacrimi şi nimicnicie” sub dominația austriacă. Toate monumentele: „palate, biserici, temple”, arată străinului „un chip îndoliat”. Cu subtextuală intenție subversivă este glorificat progresul obținut de America după Războiul de Independență, dus împotriva Angliei, spre a-l întoarce într-un îndemn voalat la lupta de eliberare națională: „Nu-s țări/ S-o poată-n măreție azi, întrece/ Pe cea de peste Atlantic: ea-şi ridică/ Superb şi liber capul...”[21]

Beppo. A Venetian Story, octombrie 1817, considerat de critică cel mai realizat dintre toate poemele „italiene”, are totuşi valoarea unui fapt divers. Byron participase mai multe nopți la carnavalul venețian. Bolnav, ignorase simptomele maladiei. La recomandarea medicului s-a stabilit în apropierea lagunei, în La Mira, localitate pe malul râului Brenta. Gazda i-a relatat o întâmplare petrecută spre sfârşitul carnavalului. Un individ îmbrăcat în straie turceşti s-a oprit la un han şi a insistat să vorbească stăpânei. Hangița se considera văduvă. Cu mulți ani în urmă, bărbatul îi plecase pe mare şi, de atunci, nu mai ştia nimic despre el. Străinul îmbrăcat turceşte era soțul crezut dispărut.

Evenimentul a înflăcărat imaginația poetului. Byron a renunțat la determinările circumstanțiale, a aşezat narațiunea cu trei, patru decenii în urmă, dar a păstrat esența. În timpul carnavalului, la Veneția a sosit Laura, doamnă de „vârstă oarecare”, în „floare” încă. Soțul, „ca spaniolii, oacheş, ars de soare”, pornise pe mare spre Alep. Soția l-a aşteptat îndelung. Singură, înspăimântată de umbrele

nopții, şi-a luat „cavalier servente” un conte bogat, care o însoțea fidel de şase ani. În seara aceea, amândoi au intrat la Ridotto, sala de bal celebră în Veneția. Admirată de bărbați, pizmuită de femei, Laura se lăsa privită. Un individ îmbrăcat turceşte o urmărea stăruitor şi, spre dimineață, „turcul” îşi dezvălui identitatea. Întâlnirea nu se transformă în tragedie. Laura îşi primeşte soțul întors „cu-averea câştigată”, dar continuă să păstreze relația anterioară.

Poemul se desface într-un mozaic de teme şi motive pe care instanța discursivă nu le poate stăpâni: „Drace! E o poveste/ Ce-mi scapă printre degete”. De la fastuoasa desfăşurare a spectacolului carnavalesc, vocea naratorului alunecă la prezentarea unei gondole, la rolul unui „cavalier servente”, ironizează moravurile musulmane: „...nici cât un câine nu prețuia la ei femeia...”, învăluie în sarcasm societatea engleză mondenă, îşi exprimă simpatia pentru Italia şi dragostea pentru țara natală: „Mi-eşti, Anglie, deşi greşeşti, tot dragă.”. Dar o Anglie în care „Habeas corpus” să fie respectat, Parlamentul să nu se piardă în discuții inutile, impozitele să nu fie numeroase, cărbunii prea scumpi: „îmi place-un biftec, halbele spumoase/ îmi fac cu ochiul şi, precum v-am spus,/ Şi zilele-mi plac, când nu-s ploioase,/ Cam două luni din an. Deci, Cel de Sus/ Să aibă-n pază papi, regent şi rege!/ Îmi place tot, pe cât se înțelege.”[22]

Reliefez prezența ironiei directe şi subtextuale şi a unui element nou: burlescul, un comic excesiv, caracteristic celor şase săptămâni carnavaleşti. *Beppo* marchează începutul unei alte modalități de versificare şi un stil colocvial; amândouă vor fi superior valorificate în *Don Juan*.



III. 6. Întunecatul Ev Mediu

Cu excepția recreării vizuale a unei mari armate otomane în luptă, *The Siege of Corinth*, 1816, inspirat de asediul oraşului în 1715, nu are suficientă forță artistică. Lanciotto, venețian de neam nobil, îndrăgostit de Francesca, „zână/ Cum doar în vremea bătrână / Avu soție Menelaus”[23] , fiica guvernatorului din Corinth, a fost exilat pe pământ păgân din motive obscure: „Duşmanii, noaptea, fără nume,/ Îl ponegriseră cu vini/ Ce-l surghiuniseră printre străini.”. Asemenea celorlalte îndrăgostite imaginate de Byron: Medora, Gulnar, Zuleika, Parisina, Haydée- Francesca străbate spațiul unui şoc emotiv ce-i curmă zilele.

Sub numele Alp, „purtând, pe creştet ras, turban”, Lanciotto conduce un detaşament de avangardă. Prezența printre asediatori este motivată de ura împotriva celor ce l-au exilat. Însă nu doar răzbunarea îi dictează comportamentul. Intenționa să o răpească pe Francesca, „de mireasă dorind-o”.

În cort, în noaptea dinaintea asaltului decisiv, tulburat de gânduri, nu poate dormi. Vocea narativă surprinde, în stil indirect-liber, statutul identitar incert. Nu luptă din fanatism. Nici „patriot” nu se simte, nu-l atrage nici visul musulmanilor de a fi întâmpinat, în paradis, de frumoasele hurii. În realitate, era un renegat. Turcii nu îi acordau deplină încredere. Nu îl iertau că a fost creştin şi îl invidiau fiindcă, sub nume păgân, şi-a cucerit faimă de vestit războinic.

Îngândurat, rătăceşte pe țărm, meditând la notorietatea tristă ce o va dobândi, luptând împotriva Corinthului, când, în noapte, i se arată „năluca” Francescăi: „Aruncă-ți turbanul — îl roagă umbra — fă-ți cruce/ Şi-alături de mine pe veci te voi duce”. Alp refuză: „Nenorocit de-o fi să fiu,/ Nu mă mai schimb — e prea târziu”. A doua zi, află că fata murise. Piere şi el ucis de un glonte rătăcit.

Povestea „turcească”, *The Bride of Abydos*, 1813, dezvoltă tema incestului.

Bătrânul paşă Gioffir porunceşte marelui eunuc să-i aducă din turn pe Zuleika: „Destinu-i jucat în clipa ce-acum o curm". Selim, fiul nelegitim al paşei, „grec la suflet", născut de mamă păgână, interpretează eronat porunca şi îşi roagă tatăl ca mânia să nu cadă pe sora lui: „De s-a greşit, eu greşnic sunt". El o lua şi o ducea spre un luminiş din pădure, unde locul părea „ca un rai de mândru". Acolo zăboveau, jucându-se „nebun,/ Cântând din Saadi şi basmul lui Mejnun", aluzie la cuplul Leila şi Mejnun, Romeo şi Julieta orientului. Surprins, tatăl îl ameninţă cu moartea: „În repezi ape să încremeneşti" [24].

Privirile se focalizează asupra înfăţişării fizice a fetei, frumoasă „ca prima-ntre femei", o frumuseţe arhetipală, încât „neputincios cuvântul de când e dovedit/ Să poată aşterne-n cadră al frumuseţii mit.". De acum, va avea „un alt acoperiş" şi un om „mai brav", chiar dacă e împovărat de ani — o anunţă tatăl. Însoţirea cu un descendent din stirpea lui Timur va contribui la consolidarea propriei puteri politice. În aceeaşi noapte, se întâlnesc la peştera „tăiată-n stâncă". Selim conduce revolta împotriva tatălui său, este ucis, iar mireasa sortită lui Osman Bey moare. Ecoul duce cu sine doar strigătul de durere al tatălui.

Dramatismul este diluat de retorismul excesiv. Dialogul, realizat prin interferenţa vocilor narative, lâncezeşte într-o conversaţie fatică exagerat ritualizată. Personajele vorbesc mult prea mult şi acţionează anemic. Spectaculoasa schimbare a tânărului din fiul supus, lipsit de îndemânare în mânuirea armelor, în bărbatul conducător de „hoarde de piraţi" este indirect infirmată de lamentabila comportare în luptă. Conexiunea acţiunii ficţionale cu evenimentele referenţial-istorice ale revoltei lui Pasvant Oglu, răzvrătitul din Vidin, este insuficient motivată. Scăderile artistice provin din neglijenţa redactării: poemul a fost scris în patru nopţi, iar poetul nu a mai revenit asupra textului.

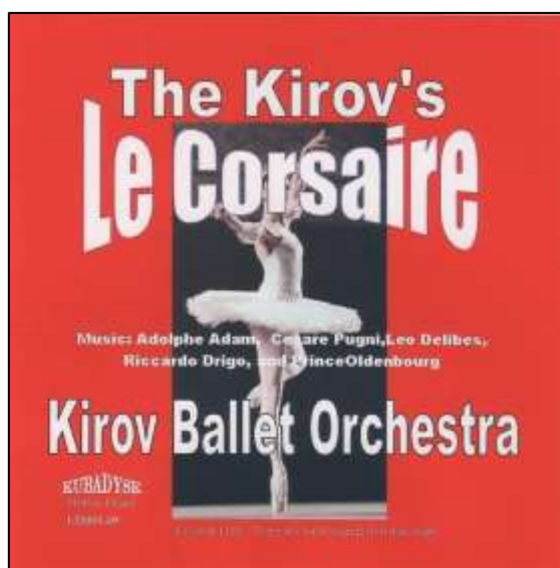
Primită cu ostilitate de critica vremii, din cauza subiectului „licenţios", *Parisina,* februarie 1816, a fost inspirată de un eveniment „relatat" de Edward Gibbon în *Antiquities of the House of Brunswick.*

La începutul secolului al XV-lea, în Ferrara, Azo — marchizul d'Este — a descoperit întâmplător iubirea incestuoasă dintre soţia lui şi Ugo, fiul său nelegitim

şi al donnei Bianca, tânăra pângărită „în patimile tinereții" de Azo. În somn, Parisina îşi îmbrățişează soțul. Printre cuvintele întretăiate, tânăra femeie rosteşte numele lui Ugo. Întâiul impuls al marchizului a fost s-o ucidă imediat. L-a oprit un gând. Acum, când zâmbeşte „dulce" în vis, moartea ar fi prea uşoară. A doua zi, Ugo în lanțuri, Parisina, „neclintită, palidă", sunt aduşi în fața curții. Vocea narativă realizează un puternic conflict situațional : tânăra femeie percepe disprețul în ochii celor ce o priviseră până atunci ca pe o regină, iar Ugo intuieşte ura tuturor din gloată. Azo decide: tânărul va fi decapitat, iar Parisina va asista la execuție: „Trăieşte tu văzând/ Tot ce-o să-ndure el curând."

Ugo ridică mâna înlănțuită, „cerând să spună ceva". Îi reproşează tatălui ruşinea trăită de mama lui şi îl acuză că i-a răpit mireasa: „... ştiu /Că ştii că îmi era ursită". Dar Azo s-a opus: „Prin naşterea-mi nenorocită,/Ce-i crima ta!, ai zis, netrebnic,/ Că eu de rangul ei nu-s vrednic", deşi era deosebit prin înzestrarea-i nativă. Şi îl acuză direct: „Călău/ Eşti, tată, pentru mine".

Soarele de vară, în amurg, aşează răsfrângeri sângerii pe buclele castanii ale tânărului şi pe securea călăului. Ugo este decapitat. Parisina îşi pierde mințile, iar din palat, un urlet „sălbatic aerul îl despică,/ Sfâşietor ca scos de-o mamă/ Care, nebună, îşi tot cheamă/ Un fiu ucis de-un braț, păgân".



III. 7. *Mazeppa*

Un pasaj din *Histoire de Charles XII* de Voltaire i-a sugerat lui Byron ideea poemului *Mazeppa*. Nobil polonez, Ivan Stepanovici Mazeppa a fost hatmanul Ucrainei între anii 1687-I708. A purtat tratative cu Suedia şi Polonia pentru a obţine independenţa faţă de Rusia. După înfrângerea suedezilor la Poltava, în 1709, de către Petru I, Mazeppa, regele şi ostaşii rămaşi în viaţă s-au refugiat la Bender, Tighina, în Basarabia. În acelaşi an, Mazeppa a murit. Mormântul a fost profanat de turci în 1710. Hatmanul a fost reînhumat la Mănăstirea Sf. Gheorghe din Galaţi. După lupta de la Stănileşti, 1711, turcii au ars oraşul, au jefuit mănăstirea şi au profanat iarăşi mormântul. Lespedea originală s-a păstrat, dar, în 1962, mănăstirea a fost demolată de comunişti.

Byron deschide poemul printr-o prefaţă pragmatică. Pentru a evita căderea în mâinile ruşilor, după lupta de la Poltava, Carol al Xll-lea îşi găseşte refugiul într-o pădure. Printre luptătorii strânşi în jurul lui se afla şi Mazeppa. Regele elogiază măiestria de călăreţ a cazacului, dar la replica acestuia: „...amarnic/ Fu ceasul când urcai în şa!", vrea să ştie motivul. Versul constituie semnalul intrării în lumea ficţională.

La douăzeci de ani, paj în suita regelui Cazimir, tânărul s-a îndrăgostit de soţia unui nobil polonez. Iubirea ilicită a fost descoperită, iar tânărul, gol, a fost legat pe spatele unui cal abia prins de o zi, cu arcanul. Biciuit sălbatic, înspăimântat de povara ce o purta în spate, calul ţâşni ca săgeata, îndreptându-se instinctiv către stepele ucrainiene unde crescuse.

Mai apăsat decât în poemele anterioare, tema — constituentul topic — şi rema — elementul nontopic — asigură transpunerea verbalizată a unei acţiuni unitare, imprimă coerenţă interioară discursului şi determină progresia constantă a

acțiunii, fiecare unitate secvențială adaugă informație inedită celei anterioare şi le reactualizează pe cele cunoscute, provocând o permanentă modificare a stării inițiale. Dinamismul imagistic este reliefat prin verbele de mişcare, iar tensiunea este recreată printr-un spectaculos discurs homodiegetic, organizat pe trei planuri paralele.

Cavalcada este structurată pe un climax descensiv, procedeu retoric de insistență, realizat prin intensificarea expresivității reflexive. Corpul tânărului percepe cu acuitate mişcările armăsarului. Părea că zboară „pe un roib cu-aripi de vânt", spre depărtări neştiute. Străduințele de a-l struni cu picioarele şi încercările disperate de a-l domoli prin comenzi verbale au avut efecte contrarii: coastele strânse şi vocea străină l-au îmboldit să fugă mai sprinten. Nu şi-a încetinit goana nici în codrul ce părea fără sfârşit. Urletul lupilor i-au dat un nou avânt. Sprinten ca o ciută, armăsarul nu s-a oprit întreaga ziuă. Din nou pe şes, călărețul percepea mişcările haotice ale fugarului: „Parcă pe-o scândură, departe/ Pluteam, pe-o mare furibundă,/ Ce ba te saltă, ba te-afundă,/ Purtându-te spre-un țărm pustiu..."[26]

După o noapte şi încă o zi, galopul se atenuează la trecerea unui râu larg, cu apa rece. Despicând valurile cu pieptul, calul urcă trudnic malul alunecos şi, istovit peste măsură, la începutul unei alte nopți mergea la pas, uşor, „doar spumegând". Până la un nou apus de soare, nu şi-a schimbat mersul, dar călărețul era prea vlăguit să se poată dezlega.

Într-o tăcere de început de lume, sub razele soarelui ce dezbrăcau stepa de ceața pâcloasă, calul, gâfâind, şi-a continuat drumul la pas, o verstă, două. Deodată, de undeva de sub o perdea de pini, văzduhul fu sfâşiat de un nechezat şi din dunga zării se ivi o imensă herghelie de cai sălbatici, „tălăzuind ca apa mării". Mazeppa sesiză în trupul calului său vibrând un soi de înviorare. Armăsarul necheză slab, zvâcni spre ceilalți, dar se prăbuşi vlăguit, împreună cu povara lui; tresări prelung, respiră încă o dată şi ochii i se închiseră pentru totdeauna. Herghelia s-a apropiat, a dat roată muribundului şi a pierit iarăşi în depărtări.

Alt plan sintetizează relațiile spațio-temporale. Naratorul înregistrează peisajul fragmentar, planul de ansamblu şi amănuntul revelator. Fragmentarismul

este realizat prin renunțarea la pauzele descriptive. Informația senzorială este strânsă într-un lanț fulgurant de imagini prin acumulare: înşiruire de amănunte, amplificare şi reluare sinonimică în noi construcții a elementelor anterioare, amândouă modalități lexico-gramaticale de insistență iterativă.

În urmă, se perindau aşezări umane. În față, doar stepa nesfârşită. Cu un an înainte — se iveşte instantaneu în memorie o analepsă — o hoardă turcească pustiise totul; pământul ars era lipsit de rod. Undeva, în zare, se desluşea dunga întunecată a unei păduri. Deasupra, un cer „greu, ursuz"; în juru-i, vântul „gemea surd". După o vreme, codrul cu arbori seculari; printre ei, „o lume de lăstari"; pe jos, frunze stacojii, însângerate de soarele autumnal. Conştiința percepe apele reci ale râului, iarăşi vastitatea amețitoare a stepei, apusul de soare, herghelia de cai sălbatici, interiorul unei izbe unde se trezeşte din leşin.

Localizat în luna iunie a unui an indirect precizat prin raportarea la tinerețea naratorului, timpul este vag actualizat prin alternanțele diurn-nocturn. Înainte de revărsatul zorilor a fost legat de cal. O zi întreagă armăsarul a alergat prin stepă. Către seară, a intrat în pădurea străbătută până în dimineața zilei următoare. Altă zi, altă stepă. Apoi percepția temporală se estompează: „...nu ştiu câte nopți şi zile/ A stat durerea să mă-npile". În clipele de semi-conştiență, înregistrează instantaneu mişcarea elementelor cosmice: în dreapta, „luna se-nalță"; altă dată „păreri de raze printre nori,/ Vesteau mijiri de zori..." Prins sub trupul calului, ştie că a rămas din zori până-n amurg. Ultima imagine, lumina tremurătoare a unei stele.

Ultimul plan narativ, desfăşurat paralel cu celelalte două, este construit pe un anticlimax identic de spectaculos.

O gradație ascendentă amplifică durerile fizice la paroxism şi o alta, descendentă, consecința celei dintâi, diminuează rezistența organismului până la epuizare.

Inițial, durerea se localizează în jurul legăturilor; funiile intrate în carne sunt pline de sânge, gura arsă de sete. În pădure, crengile copacilor îi sfâşie trupul. Transpirația alternează cu senzația de răceală; foamea, setea devin chinuitoare; glasul lipsit de vlagă. Noaptea, rănile cicatrizate de frig îl torturează. Străduința de a

se dezlega a avut efecte contrare: funiile s-au strâns şi mai adânc. Inima îşi slăbea pulsațiile şi senzația de vertij îi luă în stăpânire corpul: „Fugea pământul, se-nvârtea / Deasupra-mi cerul, şi-mi părea/ Că mă scufund." La tâmple, zvâcni o venă, din nou „fu bolta o imensă roată", iar în ochii „ce nu vedeau deloc/ Mai pâlpâia un fir de foc." Apele râului îl trezesc din leşinul prelungit şi, „iarăşi frânt", cade „pradă altor năluciri". Pentru întâia oară în romantism, Byron realizează o poetică a corpului uman, aflat sub dubla povară a durerii psihice şi fizice.

Prins sub trupul calului, Mazeppa a aşteptat zadarnic moartea. În amurg, un corb s-a apropiat cu îndrăzneală de ființele nemişcate. Bolboroseala muribundului l-a alungat. La începutul nopții, tânărul a căzut într-un leşin profund. Salvat de cazaci, omul matur de azi meditează la neaşteptatele întorsături ale destinului. Sortit să moară în chinuri, nobilul polonez l-a trimis, de fapt, spre tronul unei țări!



Eugene Delacroix: Mazeppa, cca 1828

IV. Dramaturgul



Între anii 1816-1822, concomitent cu elaborarea celorlalte poeme, Byron a redactat şi publicat la intervale temporale diferite opt piese de teatru inegale valoric: *Manfred*, 1817, *Cain. A Mystery*, *Sardanapal*, *The Two Foscari. An Historical Tragedy*, toate într-un singur volum, 1821, *Marino Faliero, Doge of Venice*, 1821, *Werner, or the Inheritance: A Tragedy*, 1822, *Heaven and Earth. A Mystery*, 1823 şi *The Deformed Transformed – A Drama*, 1824. Alte proiecte au rămas nerealizate.

În scrisorile către editor, Byron şi-a exprimat categoric refuzul de a prezenta piesele pe scenă. Denegarea a fost reiterată în prefaţa la *Cei doi Foscari*: „Publicând aceste tragedii, nu-mi rămâne decât să repet că nici pe departe n-au fost scrise cu gândul că vor fi puse în scenă."[27]

În cuvântul înainte la *Marino Faliero*, şi-a motivat atitudinea: în circumstanţele contemporane, teatrul nu mai are influenţa de odinioară. Adevăratul motiv era de natură psihică: „...nu pot concepe ca un om iritabil din fire să se lase la discreţia unui auditoriu." Critica negativă într-o revistă rămâne un fenomen „răzleţ şi inevitabil". Însă „călcarea în picioare de către un public avizat sau ignorant a unei producţii care, bună sau rea, este rezultatul muncii minţii unui scriitor, este o jignire palpabilă şi imediată, amplificată de îndoiala scriitorului că judecata lor ar fi competentă şi de certitudinea lui că ar fi fost neînţelept din partea-i să-i aleagă judecători."

În ciuda împotrivirii, piesa *Marino Faliero* a fost montată pe scena teatrului Drury Lane în lunile aprilie şi mai 1821, dar a avut doar... cinci spectacole. După moartea dramaturgului, alte câteva piese au fost reprezentate. În ianuarie 1834, drama *Sardanapal* a fost jucată de două ori la Bruxelles. Între zece aprilie şi cinci mai, aceeaşi piesă a înregistrat 22 de spectacole la Drury Lane. De la 29 octombrie până la 14 noiembrie 1834, *Manfred* a fost prezentat la Covent Garden din Londra. *Cain* a fost montat pe scena teatrului din Frankfurt pe Main abia în 1958, iar la Lucerna, în 1960. Singura piesă jucată cu intermitenţă până spre sfârşitul secolului al XIX-lea şi care a cunoscut un adevărat succes de public rămâne *Werner or the Inheritance*.

IV.1. Clasic vs. romantic

Problematica pieselor este romantică. *Manfred* şi *Cain,* drame de idei, aduc în prim-plan personaje excepţionale puse în situaţii de excepţie. În *Heaven and Earth*, dramaturgul plasează acţiunea înainte şi imediat după începerea potopului biblic. *Marino Faliero* şi *The Two Foscari* recreează secvenţe tragice din istoria Italiei medievale. În *Sardanapal*, evocă destinul prinţului cu acelaşi nume, conducătorul Asiriei. Iar în *The Deformed Transformed*, Arnold, personajul principal, ascunde sub diforma înfăţişare fizică o surprinzătoare nobleţe caracterială. Este cu putinţă ca tocmai noul model actanţial să-i fi sugerat lui Victor Hugo personajul Quasimodo din romanul *Nôtre-Dame de Paris.*

Structura pieselor este clasică. În răspăr cu dramaturgia contemporană, Byron foloseşte principiile celor trei unităţi, specifice teatrului clasic. Unitatea de acţiune cerea ca fiecare piesă de teatru să aibă doar o acţiune principală; unitatea de timp impunea iniţial ca perioada temporală să coincidă cu reprezentarea piesei pe scenă, dar apoi timpul a fost prelungit la 24 de ore. Unitatea de loc impunea ca acţiunea să se desfăşoare numai în acelaşi decor teatral.

În prefaţa la *Marino Faliero*, Byron îşi exprima „dorinţa de a respecta, chiar numai pe departe, o mai mare apropiere de regulile unităţilor, decât de iregularitate, căci asta i se reproşează teatrului englez." Prin folosirea succesivă a persoanei întâi şi a treia, reia aceeaşi idee în cuvântul prelimiar la *Sardanapal.* Dramaturgul s-a străduit „pe de o parte, să păstreze, şi pe de alta să apropie unităţile, încredinţat fiind că orice îndepărtare de la ele poate fi poezie, dar nu dramă." Sistemul unităţilor, repreciza, nu-i aparţine, „este doar o opţiune a sa pentru ceea ce, până nu de mult, a fost legea literaturii în toată lumea şi încă mai este, în majoritatea ţărilor civilizate." Din această

cauză, a preferat să folosească „reguli mai stricte, decât să abandoneze orice reguli". Am urmărit — revine la persoana întâi — să respect cât mai mult regula celor trei unități", năzuind „să scriu o tragedie aşa cum o făceau grecii."

Aplicând unitățile, Byron a sesizat inevitabil incongruența lor. În *Marino Faliero* nu respectă unitatea de loc. Spre a evita monotonia discuției „mereu cu aceiaşi indivizi" în sala palatului, îl aduce pe doge în mijlocul conspiratorilor. Procedează identic în dramele metafizice.



IV.2. *Manfred*

În septembrie 1817, Goethe a emis ipoteza existenței unei filiații directe între drama lui Byron şi propria lui creație: „Acest talent deosebit şi-a însuşit Faust-ul meu, din care însă şi-a extras doar hrana. A folosit motive din tragedia mea, care îi serveau cel mai bine scopurilor pe care şi le propusese, transfigurându-le în mod excepțional şi tocmai din această cauză nu îi pot admira îndeajuns talentul."[28]

În 1820, Goethe a revenit asupra aceleiaşi idei. În revista *Kunst und Alterthum*, a semnat un articol în care îşi exprima ironic „admirația" față de „originalitatea" textului. Dar recunoştea implicit imposibilitatea de a proba existența unor similitudini relevante între cele două creații. Byron a dezvoltat tema faustiană în aşa fel încât a făcut dificilă „sarcina criticilor de a găsi elementele împrumutate din Faust". Poetul german avea convingerea eronată că, în *Manfred*. Byron „se descrie pe el însuşi, cu pasiunile şi suferințele sale", fiind „obsedat" de „imaginea a două femei pe care le-a iubit şi față de care se simte vinovat"[29].

În anii ce au urmat, istoricii literari englezi au adus în discuție *The Tragedy of Dr. Faustus*, 1604, de Christopher Marlowe, *Ambrosio or the Monk*, 1795, de Matthew Lewis, dar au preluat şi filiera goetheană. Este posibil ca sugestiile să fi venit dintr-o parte sau alta, însă problematica textului poartă amprenta personalității byroniene. Poetul a admis o similitudine situațională şi de atmosferă: „...prima scenă — mărturisea în scrisoarea către John Murray — e foarte asemănătoare cu cea din Faust." Însă izvoarele de inspirație erau altele: munții elvețieni, „Steinbach şi Jungfrau şi încă ceva, mult mai mult decât Faust m-au făcut să scriu Manfred." [30]

Acel „ceva" poate fi doar aproximat. La 15 ianuarie 1816, soția, Ann Isabelle Milbanke, l-a părăsit. Motivul: aflase de iubirea soțului pentru Augusta

Leigh, sora lui vitregă. La 21 aprilie a fost semnat actul de divorț. Patru zile mai târziu, Byron părăsea pentru totdeauna Anglia şi, evident, toate amărăciunile sufleteşti s-au decantat în țesătura piesei.

În galeria gotică a propriului castel, singur, la miezul nopții, Manfred monologhează. Folosind pluralul autorității: „Noi, jumătăți de zei şi de pământ", personajul se include printre „stăpânii" lumii. Monologul dezvăluie o durere psihică provocată de o dublă trăire interioară: un sentiment de remuşcare şi un altul de culpabilitate. Cauzele sunt aluziv destăinuite Vânătorului: „O inimă aveam, în tinerețe,/ Când ne-am iubit cum nu se cuvenea..." Şi sunt reluate la întâlnirea cu Zâna Apelor: fata de odinioară întruchipa un cumul de virtuți şi frumusețe; iubind-o, „cu inima-am ucis-o,/ Zdrobindu-i inima care-a secat,/ Pălind, treptat, în preajma mea..."

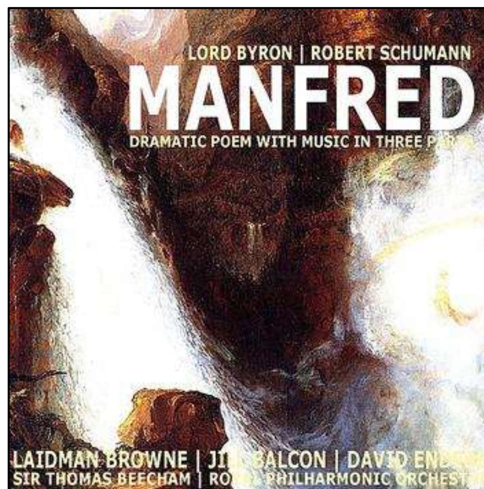
Arimanes, spiritul râului, „prinț peste aer şi pământ", îngăduie invocarea Astarteei. Fantoma tinerei de altădată îi anunță sfârşitul iminent: „De mâine, Manfred, chinul pământesc/ Ți se sfârşeşte pe deplin. Adio!" În ziua prorocită, spiritul demonic vrea spiritul să-i ia. Manfred îl alungă: „Tu/ Ispită nu mi-ai fost şi nu-mi poți fi,/ Nici păcălit n-am fost şi nu-s nici pradă./ Ci fost-am propriul meu călău şi-aşa/ Voi fi şi-n lumea de apoi. În lături,/ Netrebnici demoni. Moartea mi-o primesc/ Dar nu din mâna voastră".[31] („Thou didst not tempt me, and thou couldst not tempt me;/ I have not been thy dupe nor am thy prey —/ But was my own destroyer, and will be/ My own hereafter. — Back, ye baffled fiends!/ The hand of death is on me — but not yours!")

Deficiența textului constă în acțiunea mult prea statică. Evenimentele trec într-un plan secund. Drama îşi menține prospețimea ideatică prin prezența „complexului spectacular": frumusețea maiestuoasă a muntelui Jungfrau din primul act, imnul soarelui în scena a doua şi magia nopții recreată în scena a patra din actul al III-lea. Simbol al inconştientului la romantici, noaptea deschide zăgazurile percepției interioare. În toate secvențele, funcția poetică e întoarsă către text, reglează deopotrivă efectul liric şi creează atmosfera crepusculară, specific romantică. Un spațiu mai amplu decât în celelalte texte ocupă funcția fatică, prin

care Manfred stabileşte dialogul cu alocutorul, cu Astarteea şi duhurile pământului.

Textul byronian a inspirat poemul dramatic *Manfred* pentru recital solist, cor şi orchestră, Opus 115 de Robert Schumann, compus între anii 1848-1851. Compozitorul a adus în prim-plan, printr-un ritm sincopat, neliniştea sufletului uman ce năzuieşte să cunoască tainele existenței. Prin contrast, prezența Astarteei este evocată printr-un ritm melodios, melancolic, anunțând liniştea găsită în lumea de dincolo.


Eugene Delacroix: The Death of Sardanapalus



IV. 3. *Cain. A Mystery*

Revoltat, din prima scenă, Cain refuză să se roage lui Dumnezeu. Nu are nimic să-i ceară şi nu are pentru ce să-l laude. Denegarea are un substrat adânc. Întâiul născut al cuplului adamic este nemulțumit de condiția lui umană. Dialogul dintre el, părinți, frate, surori scoate la iveală profunde tensiuni interioare.

Expunerea la persoana a treia interferă cu monologul interior al personajului principal. Vorbind, Cain se adresează unui alocutor imaginar, centrând, în fapt, mesajul asupra sinelui. Părinții săi au gustat din roadele cunoaşterii. Mărul acela oare pentru ce a fost sădit? Din ce motiv Adam s-a aflat în preajma lui? Cunoaşterea nu este un păcat. Pentru ce atunci dorința de cunoaştere a adus blestemul? „Eu — se confesează — nu pot/ Să-mi potolesc gândirea răscolită/ De setea de-a cunoaşte, să dezleg/ Cumplita taină-a morții şi a vieții."[32] Îl revoltă până la exasperare ideea reiterată de ceilalți; Dumnezeu este bun şi milostiv. O ființă atotputernică nu poate fi bună!

Lucifer exprimă idei asemănătoare: „Dumnezeu este un tiran/ Atotputernic şi neînfrânt"; el zămisleşte lumi „spre-a risipi/ Urâtul veşniciei ce-i apasă/ Nemărginirea vieții lui pustii." Şi, tulburat, Cain constată similaritatea dintre propriile gânduri şi raționamentul formulat de Lucifer: „Dai glas acelor lucruri ce, de o vreme,/ Mi se arată în gând."



IV. 3. 1. Călătoria siderală

Invitația interlocutorului: „De ți-e sete/ Să afli şi să vezi, eu ți-o astâmpăr/ Fără să-ți cer să muşti din nici un fruct.....” — găseşte ecou în sufletul lui Cain.

Actul al II-lea este integral construit pe un complex prometeic, pe aspirația irepresibilă spre cunoaştere. Informațiile obținute sunt, pentru epocă, amețitoare. Înaintea lui Adam, pământul a fost locuit de alte făpturi raționale: „Mărețe, bune, tari şi înțelepte/ Cu mult deasupra-a tot ce-ar fi putut/ Să fie-n Eden, tatăl tău, Adam.” („Intelligent, good and glorious things,/ As much superior unto all thy sire,/ Adam could e'er have been in Eden...”)

Afirmația lui Lucifer — menționează Byron în prefața dramei „că lumea preadamică a fost şi ea populată de ființe raționale mult mai inteligente decât omul” — este „o licență poetică, inventată de Lucifer însuşi.” („The asertion of Lucifer, that the preadamite world was also peopled by rational beings much more intelligent than man [...] is, of course, a poetical fiction to help him make out his case”). Însă intuiția îşi găseşte confirmarea în teoriile antropologice moderne.

Ideile lui Cuvier, conform cărora „lumea a fost distrusă de mai multe ori înainte de a fi creat omul” sunt de asemenea atribuite lui Lucifer. Pământul, materia nu au fost create de Dumnezeu, ci au apărut dintr-o „cruntă/ Ciocnire între lucruri, ce-a surpat/ În haos, lumea şi-a născut din haos/ O altă lume. Rare sunt în timp/ Aceste prăbuşiri, dar se petrec/ Ades în veşnicie”. („By a most crushing and inexorable/ Destruction and disorder of the elements,/ Which struck a world to chaos, as a chaos/ Subsiding has struck out a world: such things,/ Though rare in time, are frequent in eternity”).

Călătoria siderală nu este o adițiune aluvionară de simple descrieri, deşi ele nu lipsesc. Instanța narativă construieşte o reprezentare verbalizată a spațiului celest, printr-un tensionat dialog, pentru că drama cere nararea unei „istorii”,

deopotrivă pentru lector şi spectator. Discursul este edificat pe funcţiile caracteristice limbajului, în care pronumele personale „I" şi „you" sunt indicatorii schimbului interpersonal de replici.

Funcţia fatică este axată pe contactul cu celălalt. Uimit de înzestrarea lui miraculoasă, Cain vrea să-şi cunoască interlocutorul: „...ce eşti tu,/ Un duh atât de falnic, care, totuşi, pari/ Întunecat şi trist?" Lucifer evită răspunsul şi spre sfârşitul călătoriei rămâne în aceeaşi zonă de umbră: „Ce eşti, nu ştiu — constată Cain —/ Îţi văd puterea, văd că îmi dezvălui/ Nebănuite lumi pe care eu,/Cu simţurile mele mărginite/ Şi mai prejos de gânduri şi dorinţi,/ Nu le-am putut afla."

Centrată pe aspectele informative ale mesajului, funcţia cognitivă este solicitată permanent de Cain: oare „chinu-i veşnic?"; „ce-nseamnă nemurirea?"; „Unde mă duci acum?"; „Zburăm, dar încotro?"; „Arată-mi orice vrei şi-am să pricep"; „...măruntul cerc albastru din eter/ Cu încă unul mai mărunt, alături,/ Asemeni celui ce-l vedeam sticlind/ În noapte..." să fie pământul pe care l-au părăsit? Funcţiile expresivă şi poetică interferă armonios. Trăirile emoţionale exprimate de Cain la persoana întâi, „deşertul albastru" pe care alunecă în zbor, miile de stele întâlnite în cale, „întinderi de materie menită/ S-adăpostească viaţa" sunt evocate în antiteză cu imaginile infernului.

Lucifer îşi centrează limbajul pe funcţia metalingvistică, explică noţiunile de "preadamiţi" şi originea lumilor. Cu ajutorul funcţiei conative orientează gândurile lui Cain şi îi incită curiozitatea: „..ai vrea/ Să fii nemuritor?"; „Te-ncumeţi să priveşti?"; „Ce-ar fi să vezi acum făpturi care-au pierit,/ Precum văzut-ai chipuri fără moarte?" Cuvintele au o încărcătură ilocuţionară accentuată, Lucifer inculcă ideea prezenţei persistente a păcatului în lume şi ambiguizează deosebirile dintre bine şi rău. Sub pânza aceleiaşi ambiguităţi aşează relaţiile dintre sine şi divinitate. Amândoi s-au înfruntat de-a lungul veşniciei. Dumnezeu a ieşit învingător: „Deci Răul, pentru el, e cel învins./ Ce-i binele adus de el? Căci dacă/ L-aş fi înfrânt spuneam că el e răul/ În tot ce-a zămislit." („He as a conqueror will call the conquer'd/ Evil; but what will be the good he gives?/ Were I the victor, his works would he deem'd/ The only evil ones.")

IV. 3. 2. Incestul

Indirect amintită în *Manfred*, tema incestului este reluată în *Cain* pe alte dimensiuni ontologice. Abel s-a însoțit cu sora lui Zillah. Cain are soție pe cealaltă soră, Adah, şi împreună au doi copii: „micuțul Enoh şi plăpânda-i soră." („My little Enoch and his lisping sister")

Lucifer avertizează aluziv: iubirea dintre frate şi soră este un păcat. „E cu putință? — întreabă Adah —/ Nu se cuvine să-şi iubească sora/ Fiul meu Enoch?", „Ba da! — răspunde Lucifer — Dar nu/ Aşa cum îl iubeşti pe Cain". „Doamne!" — se tânguie Adah – „Frați şi surori să nu se mai iubească?/ Şi din iubirea lor să nu răsară/ Din nou iubire? Eu şi tatăl lor/ N-am fost născuți de-acelaşi pântec? Noi/ Nu ne-am iubit sporindu-ne făptura/ În alte chipuri ce-şi vor dărui,/ Asemeni nouă, dragostea, asemeni/ Cum l-am iubit şi eu pe Cain..." („Oh, my God!/ Shall they not love and bring forth things that love/ Out of their Iove? have they not drawn their milk/ Out of this bosom? was not he, their father,/ Born of the same sole womb, in the same hour/ With me? did we not love each other? and/ In multiplying our being multiply/ Things which will Iove thee, my Cain...")

Iubirea dintre Cain şi Abel are puritatea originară, recunoaşte Lucifer: „Păcatu-acela nu eu l-am scornit./ Şi voi sunteți feriți de el, chiar dacă/ Vor fi loviți, când veți pieri, urmaşii."



Gustave Doré, in *Oeuvres complètes de Lord Byron*, Paris, 1853

IV. 3. 3. Fratricidul

Tulburat de călătoria în spaţiul cosmic şi de discuţia cu Lucifer, Cain este înduplecat cu greu de Abel să aducă jertfă divinităţii. Abel solicită cu umilinţă mila Domnului. Cain dezaprobă uciderea întâiului miel, spre a trimite „spre cer miros de sânge şi tămâie". El oferă Atotputernicului rodul ogorului său: "Dacă e bun/ Fă cum ţi-i vrerea: cruţă-—l sau loveşte-l,/ De vreme ce tu singur hotărăşti/ Ce-i binele şi răul." O pală de vânt răstoarnă ofranda. Înspăimântat, Abel îl îndeamnă să ridice alt altar. Cain refuză şi vrea să dărâme şi altarul fratelui său. Înjunghierea mieilor i se pare o „sângeroasă mărturie ce-njoseşte viaţa". Exasperat de împotrivirea lui Abel şi devoţiunea lui umilitoare faţă de Dumnezeu, Cain îl ucide într-o clipă de rătăcire.

Crima, lasă naratorul să se înţeleagă, constituie consecinţa păcatului predestinat. Ucigaşul este alungat din mijlocul familiei. Îngerul Domnului îi transmite blestemul divin: „...vei rătăci/ Fără popas de azi încolo-n lume,/ De pretutindeni izgonit". („...a fugitive shalt thou/ Be from this day, and vagabond on earth!")

Însoţit de Adah şi copii, Cain porneşte în pribegie, îndreptându-se spre răsărit de Eden, acolo unde „pământu-i sur şi mohorât,/ La fel ca soarta mea." („...will we take our way, / This the most desolate, and suits my steps.")



Marc Chagall:
Cain and Abel, 1960.

V. *Don Juan*

Alături de satire, poemul narativ *Don Juan*, ultima creație majoră semnată de Byron, a oferit criticii şi istoriei literare argumente pentru a susține clasicismul aparent paradoxal al poetului romantic.

V. 1. Elaborarea

Poemul a fost redactat cu numeroase intermitențe de-a lungul unei perioade temporale de mai bine de cinci ani, fără a fi totuşi încheiat. Nici un alt text anterior nu a cunoscut un proces gestativ atât de îndelungat. Nu lungimea narațiunii — peste cincisprezece mii de versuri — a constituit impedimentul. Cântul I, de pildă, început la 6 septembrie, a fost încheiat la 1 noiembrie 1818. În cele cincizeci şi cinci de zile, Byron a scris 222 de strofe de câte opt versuri, inclusiv o dedicație, cuprinzând alte şaptesprezece strofe. Cauzele ce au generat amânarea continuă a definitivării — considerat astăzi, eronat, singura mare creație, care a umbrit celelalte opere cu temă romantică — sunt altele.

Imaginația efervescentă l-a provocat să elaboreze piesele de teatru: *Cain. A Mystery*, *The Two Foscari, Marino Faliero, Doge of Venice*, satirele: *The Blues*, *The Vision of Judgment* ş.a., întâmplări cotidiene felurite l-au îndepărtat iarăşi de masa de scris: dragostea pentru tânăra şi frumoasa contesă Teresa Guiccioli, implicarea în mişcarea revoluționară a carbonarilor din Ravenna, din care făceau parte contele Ruggiero Gamba, tatăl Teresei, şi Pietro, fratele ei; schimbările repetate de locuință şi localități, pricinuite de peregrinările impuse de autorități familiei Gamba. Papa Pius al Vll-lea încuviințase, în iulie 1820, despărțirea Teresei de soțul ei, cu respectarea unei condiții: să trăiască în locuința părintelui sau să intre într-o mănăstire.

Poetul a fost adânc afectat de alte două evenimente: decesul Allegrei, în aprilie 1822 şi moartea lui Shelley în iulie acelaşi an. Surprinzător, a intervenit interdicția Teresei. Tânăra femeie citise versiunea franceză a primelor două cânturi. Critica dragostei şi a căsniciei o înspăimântaseră. Byron i-a făgăduit să nu mai scrie. Dar a regretat. După un timp, Teresa a revenit asupra deciziei.

Apoi, Byron s-a implicat în lupta de eliberare națională a grecilor. Şi mereu în aceşti ani, în scrisorile expediate în Anglia, se iveşte lait-motiv-ul unei duble

temeri: gândul că nu va izbuti să termine naraţiunea: „...nu ştiu şi nici dacă (chiar de trăiesc) o voi încheia"[33], îl anunţa pe Murray — concomitent cu premoniţia sfârşitului inevitabil: „Ai să mă crezi mai superstiţios ca niciodată — îi scria Lady-ei Blessington —dacă-ţi spun că am o presimţire: că voi muri în Grecia."[34]

Ideea poemului s-a cristalizat pe fondul regândirii integrale a imaginarului poetic. Întâmplarea a făcut ca, în vara anului 1817, un cunoscut venit din Anglia să-i aducă un exemplar din *Arthur and the Round Table* de Whistlecraft, ce tocmai apăruse. Numele autorului — pseudonimul lui John Hooklam Frere — nu-i spunea nimic. În schimb, structura versurilor, zâmbetul ironic ce învăluia acţiunea l-au atras. Era un alt fel de poezie. Lectura îi va fi amintit povestirile satirice ale lui Swift şi poemul eroi-comic *The Rape of the Lock* de Alexander Pope, construit pe antonimia dintre imitaţia gravă a epopeii homerice şi ironia ce învăluia insignifianţa întâmplărilor relatate.

Luigi Pulci procedase identic. Byron a recitit *Il Morgante Maggiore* şi, entuziasmat, a tradus întâiul „canto" în engleză. Poetul şi poemul său sunt amintiţi în strofa a şasea din *Canto the Fourth*. Epitetul „sire" ce-i însoţeşte numele sugerează discret continuitatea ficţională, dar şi deosebirea intrinsecă: „Maestru-i Pulci-n genul donquijotic,/ Căci a cântat regi, doamne (şi ironic),/ Bravi cavaleri, câte-un monarh despotic/ Şi uriaşi cu rânjetul sardonic./ Cum doar despoţi eu astăzi mai descriu,/ Prefer s-aleg un subiect modern." („Pulci was sire of the half-serious rhyme,/ Who sang when chivalry was more Quixotic/ And revelled in the fancies of the time,/ True knights, chaste dames, huge gigants, kings despotic;/ But all these, save the last, being obsolete,/ I chose a modern subject as more meet.")

Elogiindu-şi maestrul, poetul reitera ideea propriei individualităţi, exprimată direct în primul capitol: „Un pic sunt altfel eu decât confraţii/ Ce-au scris odată epice poeme,/ Şi-i spre-avantajul meu." („There's only one slight difference between/ Me and my epic brethren gone before,/ And here the advantage is my own, I ween"). Ceilalţi, nenumiţi, „prea-nfrumuseţează astfel de teme/ Şi-n labirintul lor te rătăceşti,/ Iar eu spun adevărul în poveşti." („They so embellish, that 'tis quite a bore/ Their labyrinth of fables to thread through,/ Whereas this story's

actually true.”)

Poemul lui Pulci era scris în „ottava rima”, strofă alcătuită din opt versuri cu măsura iambică de unsprezece silabe, pe o înlănțuire încrucişată a rimei versurilor impare cu rima enunțurilor pare, după schema: l, 3, 5 cu 2, 4, 6; ultimile două versuri păstrau invariabil monorima. În această formă, „ottava rima” fusese anterior utilizată de Spenser şi Dryden. Byron a făcut o singură modificare: a redus enunțul la zece silabe, păstrând intactă organizarea formală, cu încredințarea că noua structură strofică este un vehicul ideal pentru a exprima nu doar revolta lui interioară, dar şi o modalitate adecvată de a da expresie oricărei trăiri psihice, un instrument modelator al afectelor şi al nuanțelor felurite ale ironiei.

Inițial, Byron experimentase „ottava rima” în *Beppo*. La 6 septembrie 1818, a început lucrul la *Don Juan*. Primele două cânturi, încheiate la 20 ianuarie 1819, au fost publicate de John Murray în iulie; următoarele două, redactate în lunile octombrie-noiembrie 1819, şi al V-lea în aceleaşi luni, dar în anul 1820, au fost editate în august anul următor.

A urmat pauza de aproape un an şi jumătate impusă de Teresa. Între 6 iulie şi 17 octombrie 1822 a scris capitolele VI-XI; primele trei, tipărite în iulie 1823; celelalte în august acelaşi an. Cânturile XII-XVI, redactate în lunile ianuarie-aprilie 1823 au văzut lumina tiparului, întâile trei în decembrie 1823, iar ultimele, XV-XVI, în martie 1824.

După moartea poetului, Treleway, marinarul englez care supraveghease la Genova construcția navelor Ariel şi Bolivar, a găsit în camera lui Byron alte 14 strofe din *Canto the Seventeenth*, încredințate lui John Cam Hobhouse, executorul testamentar al poetului, ele au fost incluse abia în anul 1903 în ediția de opere editată de E. H. Coleridge.

În forma finală, *Don Juan* are şaptesprezece capitole, primele şaisprezece integrale, diferite ca mărime, iar ultimul neterminat. Poemul este precedat de o *Dedicație*, capitolul al Vl-lea se deschide cu o prefață în proză şi fiecare cânt este însoțit de notele lui Byron. În total, narațiunea are 1976 de strofe şi 15 766 de versuri ce pun la grea încercare decizia cititorului profesionist de a începe lectura.

V. 2. Seducătorul inocent

Imaginat de dramaturgul spaniol Tirso de Molina în drama *El Burlador de Sevilla*, 1630, reluat de Molière în comedia *Don Juan*, 1665, de Mozart în *Don Giovanni*, 1787 ş.a., personajul ilustrează un motiv literar comun în literatura Renaşterii şi în cultura europeană modernă. În creația tuturor, Don Juan este un cinic şi asiduu cuceritor de femei, seducător crud şi insațiabil, „le plus grand scélérat que la terre ait porté" — cum îl caracterizează Sganarelle, valetul, în piesa lui Molière . Mobilurile ce-l determină să acționeze sunt fie năzuința de a afla un anume ideal feminin, niciodată atins, fie decizia grobiană — consecința unei posibile refulări indiferent de natura ei — de a se răzbuna pe toate femeile.

Prin contrast cu Molière şi Tirso de Molina, Byron a imprimat motivului o viziune personalizată. Personajul său este un Don Juan întors. Deşi „încă de țânc" femeile „îl ispiteau c-un tainic paradis", Juan nu cucereşte, ci este sedus de femeile asupra cărora exercită o atracție ireversibilă, asemenea unui câmp gravitațional. Îmbrăcat „în straie femeieşti", uns cu ulei „înmiresmat", corpul lui Juan emană un fluid tulburător, receptat de fecioarele din serai cu o emoție necunoscută până atunci. Privind-o pe tânăra cu plete negre, toate „simțiră-o dulce, zău, concatentație,/ Un magnetism, poate un demonism..."

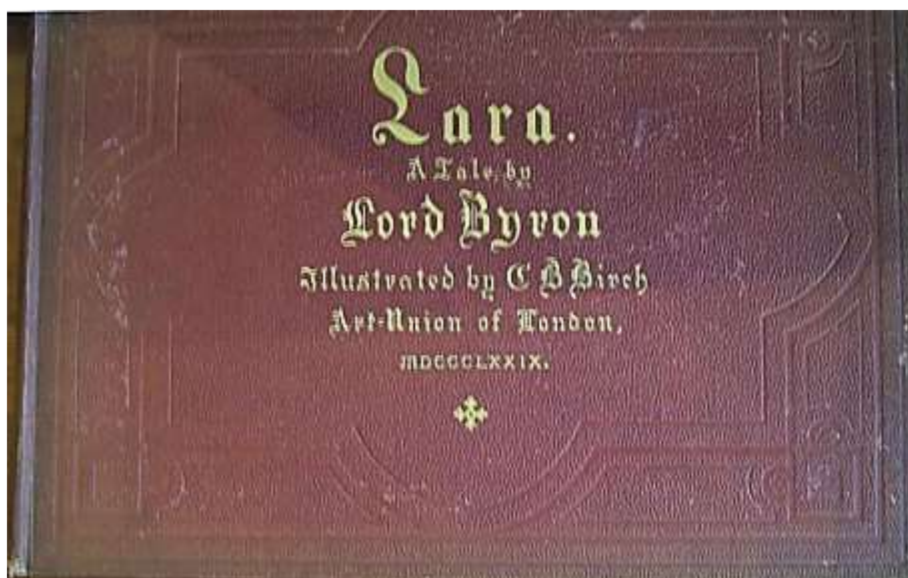
Inocent inconştient de inocența lui, Juan este victima involuntară a unor femei cu experiență, dar şi bărbatul ideal, râvnit de tinerele fete. Datorită inocenței lui structurale, Vera Călin a proiectat personajul byronian în descendența celui imaginat de Voltaire în *Candide ou l'Optimiste*: „E mai degrabă un soi de Candide şi lectura povestirii lui Voltaire trebuie să fi înrâurit şi ea asupra personajului."[35]

Dan Grigorescu a reluat ideea: „Don Juan e, poate, un fel de Candide al secolului al XIX-lea, în primul rând, pentru că provoacă aventurile pe care le trăieşte, printr-o nemăsurată inocență." Nu el creează „împrejurările surprinzătoare ale

aventurilor sale; e mai curând — asemenea lui Candide — un spectator în propriile întâmplări extraordinare.”[36]

Poetul însuşi, meditând la prânzul unui negustor: „Când la stomac îți cade greu, brutal,/ Tot ce-ai mâncat dintru chiverniseală,/ Al mesei ceas pentru un om, cred eu,/ Că este ceasul zilei cel mai greu” („When dinner has oppressed one,/ I think it is perhaps the gloomiest hour/ Which turns up out of the sad twenty-four”) — se referă la narator şi personaj: „Voltaire nu-i de acord: al lui Candide/ S-ar fi simțit mai bine după masă” („Voltaire says «No»; he tells you that Candide/ Found life most tolerable after meals”).

Critica literară engleză a subliniat în repetate rânduri antiteza existentă între melancolicul Childe Harold şi inocentul Don Juan. Cel dintâi căuta solitudinea, se abandona reveriei, îşi trăia viața ca evadare din mijlocul societății. Juan este realmente trăit de viață, alții îi hotărăsc existența, forțe exterioare îl implică în evenimente neprevăzute, fără să li se poată împotrivi.



V. 3. Receptarea

Primul cânt, în lectura lui Byron, la Veneția, a provocat elogiile lui Shelley. Laudele prietenilor şi ale editorului John Murray se îmbinau cu spaima aceloraşi, cauzată de atitudinea ireverențioasă a poetului, de îndrăzneala şocantă a imaginilor artistice, de evocarea raporturilor sexuale prin menținerea secvențelor în limitele decenței şi ale purității limbajului, de referințele ironice la personalitățile lumii engleze, dar şi de critica directă a feluritelor aspecte ale vieții sociale, politice şi religioase britanice. Neliniştea primilor cititori s-a concretizat în repetate solicitări de a atenua incisivitatea sarcastică, eventual de a „amputa" textul, precum şi de exprimarea temerii unei eventuale imposibilități de editare.

Dincolo de grupul restrâns al cunoscuților, răsunetul produs de publicarea succesivă a poemului în capitole a fost, în epocă, de o negativitate excesivă. Primele cânturi au generat indignarea cercurilor clericale şi un val de proteste din partea puritanilor. Lia-Maria Pop cita opiniile unui oarecare individ ce „afirmase că poetul intenționează să schimbe lumea morală într-o turmă de monştri" — şi ale unui neştiut azi reverend „care afirma că Byron s-a scufundat până adânc de tot în viciu", dar şi mai profund „în imoralitate" .

În capitolul al IV-lea, Byron menționa, zâmbind, criticile aduse poemului: „Sunt unii ce de-un straniu gând m-acuză,/ C-atac credințele țării şi morala,/ Şi-mi cată-n orice vers dovada, muză" („Some have accused me of a strange design/ Against the creed and morals of the land,/ And trace it in this poem every line").

În prefața ce deschide *Canto the Sixth*, Byron a răspuns obiecțiilor cu identică violență verbală. Inițial, a retranscris două citate din Voltaire — a cărui operă, în 92 de volume, şi-o procurase în întregime: „Le pudeur s'est enfuite des coeurs et s'est refugiée sur les lèvres" ; „Plus les moeurs sont dépravés, plus les

expressions deviennent mesurées; on croit regagner en language ce qu'on a perdu en vertu". Şi continua: „Acesta este adevărul în ceea ce priveşte clica de degradaţi şi făţarnici care corup generaţia engleză actuală, şi acesta este singurul răspuns pe care-l merită."

Byron transforma injuria de „blasfemator" ce-i fusese atribuită în contrariul ei: „Socrate şi Isus Christos au fost condamnaţi public la moarte ca «blasfematori» şi la fel s-a întâmplat şi se va întâmpla cu majoritatea celor ce au cutezat sau vor cuteza să se opună celor mai evidente abuzuri ce se săvârşesc în numele lui Dumnezeu şi al sufletului omenesc."

Poetul a expediat capitolele VI-VIII lui Kinnaird, omul său de afaceri londonez. Când acesta le-a remis lui Murray, editorul s-a îngrozit. Avusese neplăceri din cauza imprimării dramei *Cain. A Mystery*, iar acum, noile cânturi — se justifica — „mi s-au părut atât de jignitor de scandaloase, încăt nu le-aş publica, chiar dacă mi-ai da averea, titlul şi geniul dumitale. Pentru numele lui Dumnezeu, transformă-le. Sunt, cât priveşte trecutul, la înălţimea a tot ceea ce ai scris — prin urmare merită să scoţi ceea ce ar jigni sentimentele oricărui om din ţara asta şi ar aduce ocară veşnică pe numele dumitale. Oamenii îmi căutau până acum tovărăşia din plăcerea de a vorbi despre dumneata — acum e exact pe dos — şi, printr-o reacţie, până şi vânzarea lucrărilor mai vechi a scăzut considerabil... Numele meu e legat de faima dumitale şi te implor să ai grijă..."[37]

În ciuda implorării, Byron nu a acceptat nicio modificare. Capitolele VI-VIII şi toate celelalte vor fi publicate de John Hunt, editor, alături de fratele său Leigh, al revistei *The Examiner*. Moralei „eu îi sunt rapsod" — răspundea Byron detractorilor în strofa 86 din *Cântul al Xll-lea*: „Ei mă acuză pe mine — pe Mine — scriitorul de faţă/ Al prezentului poem — de — nu ştiu ce...", vehemenţă modulată grafic: „They accuse me — Me — the present writer of/ The present poem — of — I Know not what...", incluzându-se într-o serie ce cuprinde pe Solomon, Dante, Cervantes, Swift, Rochefoucauld, Luther, Rousseau...

Dincolo de revolta imediată, îşi motivează superior viziunea asupra umanităţii ficţionale. Când ştim cine suntem, — aluzie la fragilitatea biologică a

făpturii umane – „ar trebui să plângem,/ Dar cu toate acestea sper că nu-i o crimă/ Să râzi de toate lucrurile — deoarece vreau să ştiu —/ Ce sunt — în definitiv, toate făpturile lumii — dacă nu un spectacol?" („When we what all are, we must bewail us,/ But ne'er the less I hope it is no crime/ To laugh at all things — for I wish to know/ What, after all, are all things — but a show?")

Substanța acuzelor aduse poetului în anii când redacta şi edita capitolele din *Don Juan* a fost sesizată de Alvin B. Kernan. Pretutindeni pe unde călătoreşte Juan, obiceiurile şi tradițiile sunt felurite, „dar cei bogați şi puternici şi virtuoşi sunt pretutindeni preocupați de străduința dificilă de a aduce viața socială şi politică la stagnare, de a controla fluctuațiile amețitoare şi pasiunile puternice ale lor proprii şi ale altora prin mijlocirea educației, a religiei, a sistemelor filosofice, obiceiurile şi, altminteri, dacă toate dau greş, prin forța brută." („...but the rich and powerful and virtuous are everywhere busily engaged in trying to dam up vitality, to bring social and political life to a standstill, to control the giddy fluctuations and powerful passions of their own and other natures by means of education, religion, philosophic systems, manners, and, if all else fails, brute force."[38])

Critica irascibilă a contemporanilor a fost atât de intensă şi s-a prelungit atât de mult în timp, încât, aproape un secol, numele poetului a fost asociat cu imoralitatea, iar opera lui cu lipsa de valoare. Pilduitoare sub acest aspect sunt câteva pasaje din romanul lui James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, apărut în primă ediție în anul 1916. Stephen Dedalus susține cu obstinație valoarea creației lui Byron, pe care Heron şi Boland o detestau. Byron — credea cel dintâi — „nu-i decât un poet pentru oamenii fără educație" („He's only a poet for uneducated people"). La protestele argumentate ale lui Stephen, Heron introduce altă nuanță depreciativă: „În tot cazul, Byron a fost un eretic şi un imoral" ("In any case, Byron was an heretic and immoral too"). Boland aduce o precizare similară: „Ştiu că Byron a fost un stricat" („I know thar Byron was a bad man").[39] Pentru că opiniile lor sunt sistematic respinse de Stephen, colegii — în lipsa argumentelor — îl agresează fizic cu sălbăticie.

Receptarea negativă nu numai a poemului Don Juan, ci a întregii creații, în

timpul vieții poetului şi prelungită până în preajma primului război mondial, poate fi explicată — am convingerea — pornind de la analogia stabilită de Arnold Toynbee între apariția poemului epic şi noțiunea de „proletariat extern”, entitate constituită „în virtutea unui act de secesiune față de minoritatea dominantă”, de care „nu este numai diferențiat din punct de vedere moral, ci este „despărțit şi fizic” printr-un spațiu geografic, o frontieră ce „poate fi trasă pe hartă”.[40]

Deşi prin naştere şi educație aparținea aristocrației, Byron a avut mereu față de „minoritatea dominantă” atitudinea distantă a unui proletar intelectual. Rezidența în Italia, țară cu moravuri laxe, constituie „despărțirea fizică de minoritatea dominantă”; cauza ce a determinat „diferențierea din punct de vedere moral” de societatea engleză a fost puritanismul, particularitatea nocivă a vieții spirituale britanice.

Curent de idei al protestantismului anglican, apărut spre sfârşitul secolului al XVII-lea, puritanismul s-a manifestat sub forma unei excesive rigurozități etice şi comportamentale, în a cărei rigiditate marii scriitori ai epocii au sesizat prezența unui bigotism accentuat, dar şi a unei ipocrizii generalizate. Constanta constrângere morală — sesiza Thomas Carlyle — degenerează inevitabil: „Când fondul nu este adevărat şi profund moral, dacă vrea să dea iluzia moralității, îşi ia o mască de «respectability and rigorism»; de aici vine intoleranța şi ipocrizia în toate domeniile.” Caracterizându-şi succint poemul, în scrisoarea adresată editorului: „În curând, *Don Juan* va fi recunoscut drept ceea ce este — o satiră a abuzurilor născute din starea actuală a societății şi nu o apologie a viciului...”, Byron anticipa judecata lui Carlyle.

Don Juan trece dincolo de constrângerile caracterologice ale prototipului. Integrată unei motivații imanente, conduita lui exterioară — limbaj, acțiune, gestică — ridică voalul pudic aşternut impudic peste relațiile interumane, dezvăluind contemporanilor banalitați vechi de când lumea: natura umană are o complexitate intrinsecă, iar viața, cu volutele ei imprevizibile, iese de sub conformitatea normelor interacționale dominante ale societății.

V. 4. Substructura

Poemul a fost edificat pe o trainică armătură documentară: „Aproape tot ce am scris în *Don Juan* — îi scria lui John Murray, la 23 august 1821— este luat din viaţa reală, fie a mea, fie a celor pe care i-am cunscut."[41] Nu exagera. Elementele biografice, cultura generală, aspectele vieţii sociale şi politice, imaginaţia şi experienţele existenţiale se întrepătrund şi se dizolvă într-o plasmă omogenă, până la estomparea referenţialităţii şi impunerea propriei lumi ficţionale.

În strofa a zecea din primul *Cânt*, Byron transferă în portretul donei Ines trăsăturile caracteriale şi înzestrarea intelectuală a soţiei sale, Anne-Isabelle. În evocarea căsniciei dintre don Jose şi dona Ines, face aluzie la propria-i căsătorie şi cauzele divorţului: acuzaţia de nebunie şi aventurile extraconjugale. În procesul de educaţie al tânărului Juan, include elemente din propria-i structură; în stanţa 105 din *Cântul al II-lea*, îi atribuie pasiunea pentru înot. Nu lipsesc referinţele extralingvistice. În strofa 23 din *Cântul al III lea* introduce numele propriului câine. În strofele 33-40 din *Cântul al V-lea* reconstituie asasinarea comandantului militar din Ravenna, scenă la care fusese martor.

Pentru a imprima veridicitate furtunii relatate în acelaşi *Cânt*, Byron a folosit aproximativ o duzină de volume: „...nimic din cele descrise de mine nu este inventat, ci este luat din fapte reale, dar desigur că nu doar din descrierea unui singur naufragiu, ci din fapte petrecute în timpul mai multor naufragii diferite." În strofele 24-79, Lia-Maria Pop a identificat informaţii inspirate de relatările referitoare la naufragiul vaselor Sydney, Wellington, Centaur, Pandora ş.a., precum şi din lucrările *A Narrative of the Honourable John Byron Comandore*..., 1746, bunicul poetului, *Shipwrecks and Disastres at Sea*, 1812, de G. Dahzell etc.

Felurite secvențe sunt atent motivate în notele ce însoțesc fiecare capitol. Procedând astfel, instanța narativă atestă autenticitatea faptelor. Când, în stanța 59 din *Cântul al IV-lea*, l-a văzut pe Juan prăbuşit pe covor, Haydée „gemu”, încredințată că fusese ucis. În clipa aceea, şocul emotiv o frânse: „O vână îi plesni de la tâmplă/ Şi sângele țâşni din ea în plin/ Prinsese buza rumenă să-i împlă/ Iar capul îi căzuse ca un crin”. Decesul — comentează naratorul — este consecința unor violente conflicte sufleteşti. Pentru a imprima credibilitate scenei, aduce exemplul dogelui Francesco Foscari, ce a sfârşit datorită unei emoții cumplite. În adolescență, poetul însuşi fusese martorul unei secvențe similare.

Interiorul locuinței lui Haydée are de asemenea sursă atestată: „...mare parte din descrierea mobilei din *Cântul al III-lea* — îi mărturisea editorului — este luată din Tully's Tripoli (te rog, reține) şi restul din propriile mele observații.”[43] Poetul se referea la scrisorile trimise familiei de consulul britanic Richard Tully, *Narrative of a Ten Year's Residence in Tripoli, in Africa*, 1816. Felurile de mâncare oferite de Haydée lui Juan sunt extrase din însemnările aceluiaşi consul, invitat la masa notabilităților locale. Înfățişând spațioasa încăpere din serai, „oda, cum turcii-i zic”, unde locuia gruzina Dudu, privirea reține patul, măsuța de toaletă, comoda: „Eu le-am văzut — nespus sunt drăguțe.” Evenimentele referitoare la asediul cetății Ismail, din *Cânturile VII-VIII* îşi au suportul în *Essai sur l'Histoire ancienne et moderne de la Nouvelle Russie* de Gabriel de Castelnau.

Informația culturală şi politico-istorică este diseminată pe o arie spațială şi temporală de la Cincinnatus, eroul roman, la Anacharsis Cloos, ucis în timpul Revoluției Franceze din dispoziția lui Robespierre şi de la *Cyropaedia* lui Xenophon, la *l'Histoire de Charles XII* de Voltaire.



V. 5. Organizarea epică

În strofa 200 din prima secvență, Byron proiecta în viitorul apropiat un palpitant poem epic în douăsprezece capitole „de dragoste, război, furtuni şi moarte”, cu nave, căpitani, regi domnind şi noi personaje: „My poem's epic, and is meant to be/ Divided in twelve books; each book containing,/ With love, and war, a heavy gale at sea/ A list of ships, and captains, and kings reigning,/ New Characters”.

După distanțarea temporală de primele două capitole, impusă de contesa Guiccioli, Byron a sesizat ca poemul îşi impune propria voință, cerea altă structură decât aceea gândită inițial. *Cântul al V-lea* — răspundea întrebării editorului, interesat să-i cunoască intențiile — este „atât de departe de a fi ultimul din *Don Juan*, încât de-abia este începutul. Mă gândesc să-l pun să facă turul Europei, să amestec cum se cuvine asediile, bătăile, aventurile şi să-l fac să sfârşească la fel ca Anarchis Cloos în Revoluția Franceză. Până la câte cânturi mă voi întinde, nu ştiu, nici dacă (presupunând că voi trăi atât), voi ajunge la capăt; dar asta era ideea mea; mă gândeam să-l fac cavalier servente în Italia, motiv de divorț în Anglia şi un sentimental Werther în Germania, aşa încât să arăt felurite aspecte ridicule ale societății în fiecare din aceste țări...” Nu era încă decis asupra sfârşitului: să trimită personajul în infern „sau într-o căsătorie nefericită, fiindcă nu ştiu care din două e mai rea. Tradiția spaniolă zice că iadul, dar asta e probabil doar o alegorie a celeilalte stări...”[44]

Pe măsură ce acțiunea se contura, structura anunțată nu mai era de actualitate. Textul solicita cu obstinație atât transformarea nucleului epic, dar şi redimensionarea planurilor conflictuale. Adevăratul poem — afirma autorul în strofa 54 din *Cântul al XII-lea*, va începe de acum încolo. Tot ce a fost scris şi tipărit

până acum alcătuia numai un „preludios”, deschiderea către „marea uvertură”. Şi risca din nou o cifră: o sută de capitole! Indiferent dacă va avea sau nu succes, va revărsa în acțiune o „lecție morală” fără seamăn. În secvențele viitoare, „vor bate alte vânturi”, iar cititorii se vor „înfrupta” din astronomie şi politică-economie. În ciuda promisiunilor reiterate de multe ori, versurile bat în gol, iar materia epică este redusă la câteva nuclee: adolescența personajului, naufragiul, dragostea dintre Juan şi Haydée, târgul de sclavi din Bosfor, asediul cetății Ismail, plecarea lui Juan, din porunca lui Suvorov, la Petersburg, pentru a duce vestea izbândei şi, de aici, Juan este trimis de Ecaterina a II-a în misiune diplomatică la Londra.

Acțiunea este aşezată într-un timp apropiat de redactarea textului. Luând ca reper asediul cetății Ismail de către ruşi, narațiunea se desfăşoară puțin înainte şi imediat după anul 1790, pe vaste coordonate spațiale: Spania, Marea Mediterană, insulele greceşti, Constantinopol, sudul Basarabiei, St. Petersburg, castelul lordului Henry în Anglia.

Deşi naratorul afirmă că nu ştie ce gândeşte Juan: „I cannot know what Juan thought of this”, perspectiva este heterodiegetică, frecvent fracturată de pauze descriptive. Naratorul ştie mai mult decât personajele ficționale, dar refuzul de a le dezvălui trăirile interioare face parte dintr-o strategie, în care rolul principal îl joacă elipsa. Sub pretexte, adesea ironice, înlătură felurite secvențe. Nu vrea să dezvăluie coşmarul uneia dintre fetele seraiului: „Dar ce-a visat Dudu? Cum a dormit?/ Cum n-am aflat nimic, nimic nu spun,/ Căci eu spun adevărul negreşit.” În dimineața următoare, când Gülbeyaz porunceşte să-i fie aduse „două sclave”, naratorul le părăseşte la sfârşitul capitolului al VI-lea: „Le las, dorindu-le noroc, deşi/ Cam prea mă-ndoiesc c-ar fi iertate.” Însă în cântul următor le întâlneşte la cartierul armatei lui Suvorov.

Evenimentele sunt constant dramatizate. Timpul prezent interferează cu *past tense* şi *past perfect*, dialogul introdus prin verbe *dicendi* şi stilul direct imprimă textului spontaneitate, iar întâmplările sunt înzestrate cu atributele autenticității. În cronologia evenimentelor, analepsele sunt minime. *Cântul al IV-lea* se deschide cu întoarcerea spre copilărie. Trecerea lui Juan prin ani este realizată prin

succesiunea vârstelor biologice. Copil, „era sălbăticuț” („a little wild”); la şase ani, oferea privirii „o încântare”; la zece, ochii întrezăreau „că fi-va un bărbat fermecător”; la şaptesprezece, „bine legat, frumos subțire” („handsome, slender, but well knit”), mai toți îl considerau „bărbat cu fire” („him almost man”), spre disperarea mamei care intuia că, în curând, o fată i-l va răpi. Primejdia s-a ivit din altă parte. Dona Julia, una dintre prietenele mamei, l-a introdus în tainele iubirii, aşa cum Licenion — în romanul lui Longos — îl inițiase pe Dafnis.

Don Juan este un exemplu de fuziune a genurilor şi a speciilor, caracteristic romantismului. Între strofele 86-87, din *Cântul al III-lea*, naratorul a inclus un poem liric de şaisprezece strofe, numerotate cu cifre romane şi o structură prozodică deosebită de a celorlalte, în care elogiază frumusețea naturală a insulelor greceşti. Ruinele cetății Troia, în *Cântul al IV-lea*, alcătuiesc substanța unui pastel construit pe antiteza dintre gloria Ilionului şi pământul arid de astăzi, acoperit de cătune „cu barbare nume”. Un pastel al înserării în *Cântul al II-lea* şi un altul la sfârşitul celui următor, în care evocă „sfântul ceas de amurg”, prefigurează motivul poetic folosit de simbolişti pentru încărcătura lui nostalgică.

Natura, percepută ca o entitate grandioasă, integrează aspectele şi trăirile sufleteşti într-o viziune cosmică: „...scurt e drumul meu spre cer şi-n mine,/ Vă spun că mi-i altar orice colnic,/ Oceanul, munții, stâncile sublime,/ Tot ce-a născut din acel mare Tot/ Cu care a mă contopi eu pot.” Aceeaşi percepție integratoare învăluie cuplul Juan-Haydée. Tânăra îşi veghează iubitul „în tăcere,/ Oceanul, noaptea dragostea, ființa/ Umplându-i cu unita lor putere.” Erau tineri miri pe un țărm pustiu: stele — lumânări; naşă — marea, iar luna, zeița singurătății, le-a făcut strigările de nuntă. Romantice sunt şi secvențele horror: scenele de canibalism din *Cântul al Il-lea*, stafia călugărului rătăcitor din *Cântul al XVI-lea* ş.a.



V. 6. Structuri contrastive

Tipologia este antonimică, Juan — un inocent sedus perpetuu de femei — are distincte trăsături clasice. Curajul este vădit în confruntarea cu pirații, dar şi în luptele de la Ismail. Experiențele existențiale nu rămân fără urmări în plan psihic. Despărțirea de Haydée, de a cărei moarte nu avea cunoştință, îl determină să rămână credincios amintirii şi refuză avansurile lui Gülbeyaz. După aventura din serai, Juan devine conştient de farmecul său personal şi — „stup de impulsuri şi pasiuni" — va primi totul cu lăcomie.

Romantice sunt personajele secundare: dona Julia, Haydée, lady Adeline, „planturoasa" ducesă Fitz-Fulke, Lambro, feldmareşalul Potemkin, bărbat „mare-n vremi când mare/ Puteai s-ajungi prin desfrânari şi crime", Suvorov, „erou, bufon şi demon — rând pe rând", hanul tătar, hipnotizat de huriile ce-l aşteptau în paradis, eunucul Baba, „al treilea sex" — toate construite pe structuri psihice contrastante, ce le umanizează firea şi comportamentul.

Trăirile contrastive ale celei de-a patra soții favorite a sultanului atestă atenta cunoaştere a sufletului feminin. Gülbeyaz fusese atrasă de Juan din clipa când îl zărise în „drum spre a fi vândut" şi trimisese pe credinciosul Baba să-l cumpere, fiindcă „adulterul e şi la palat". Îmbrăcat în straie „cum poartă doar cadânele-n serai", tânărul părea, prin trăsături, „a fi codană". Frumusețea i-o remarcă sultanul însuşi: „Un cusur/ Nu-i aflu tinerei cu negre plete/ Pe care-ai cumpărat-o, văd, sultană." Atitudinea tinerei femei era justificată: „Sultanul nu venea la ea mereu/ Şi vii dorinți simțea că trupu-i frâng./ Iar el avea şaizeci de ani (blestem)/ Şi-o mie de cadâne în harem."

În privirile lui Gülbeyaz, naratorul distinge emoție, tulburare, voluptate. Dar în zâmbetul dulce păstra trufia stăpânei: „...nu se dăruia, ci poruncea."

Dorința şi porunca sunt topite într-o şoaptă: „Creştine, poți... iubi?” Plin de Haydée şi de „chipul ei ionic”, Juan păli şi ochii i se umplură de lacrimi. Surprinsă, femeia „ce tulbura regate/ Cu-al ei zâmbet de sibilă”, şovăi, nehotărâtă. Vocea narativă ironizează indecizia tânărului. Sultana îi plăcea, dar nu o putea uita pe Haydée. Şi cum credea că cele două situații sunt incompatibile, „părea acum un prost crescut că e.” După o „castă ezitare”, sultana i se aruncă la piept, dar Juan o respinse cu delicatețe: „...vulturul semeț e/ Şi nu se-mperechează când captiv e!/ Rob, nu-i răspund unei femei lascive.” Clocotul interior al sultanei în care se strâng furia, umilința şi focul ce-i țâşnea din priviri atestă înzestrarea naratorului de a coborî spre cutele ascunse ale sufletului feminin. Privind-o, Juan se întreba „de ce a fost idiot” şi-şi blestema virtutea, legământul, femeia şi cerul.

Portretele feminine, atent creionate, nu sunt numai consecința întoarcerii mesajului spre el însuşi. Versurile conturează implicarea afectivă, încât naratorul, un alt Pygmalion, pare a se fi îndrăgostit de ființele lui imaginare. La treisprezece ani, Dudu, „Galatee între femei”, avea înfățişarea unui „peisaj: blând, dulce, liniştit, armonios”; era „blajină — însă tristă, nu;/ Nu gânditoare — mai mult serioasă.” Folosirea antonimică a verbului „to sleep” şi a adjectivului „spleeny”, prin care strânge sfera semantică a regentului, accentuează contrastul: „A kind of sleep Venus seem’d Dudu/ Yet very fit the murder sleep in those.” Aurora Rabby, din *Cântul al XVI-lea*, avea ceva sublim în priviri, o melancolie nepământeană; părea „un înger ce-i sta raiului în poartă/ Plângând a sughiuniților soartă.”



V. 7. Teme şi motive

Vocea narativă face deosebire între dragoste şi iubire. Cea de a doua „un fapt fatal”, este exemplificată de cuplul Juan-Haydée, o iubire inocentă şi ilicită, de discretă senzualitate. Dragostea nu urmăreşte decât satisfacţia simţurilor. Prin mijlocirea imaginilor artistice, naratorul ridică voalul de pe instituţia căsătoriei, detestată fără echivoc. Dragostea şi căsnicia nu fac „buna casă”. Căsătoria se naşte din iubire, ca dintr-un „vin de viţă-aleasă”, dar „buchetul lui celest” se risipeşte în convieţuirea cotidiană. Bărbaţii obosesc, se ruşinează a fi tandri „şi nu pot adora, tot cu emoţii,/ Ce zi de zi li se oferă-n dar.” Femeile însă „apără tot ce în mod/ Legal posedă.” Dacă sunt bigote, fac prin tribunale viaţa amară soţilor, „când din plăcutul conjugal năvod/ Mai evadăm spre-a ferici metrese.” Literatura este adusă în sprijinul raţionamentului. Poeţii înfăţişează îndrăgostiţi, „dar peste soţi mereu trec în viteză”. Dacă s-ar fi căsătorit cu Laura, Petrarca nu ar mai fi scris celebrele-i sonete; nici Dante nu a creat-o pe Beatrice „dup-al nevestelor model”.

Instanţa discursivă judecă totul prin prisma propriei căsătorii, dar şi prin nestatornicia lui nativă: „îmi plac femeile” — mărturiseşte în stanţa 27 din *Cântul al doilea*. Şi argumentează: inconstanţa „ce alta înseamnă decât că Naturii/ În toate să-i admiri minunăţia.” Când „ochii aurii” te ispitesc, preţuieşti şi armonia statuii ce îi poartă, fiindcă inima este o parte din cerul sfânt”, dar „asemenea cerului” e schimbătoare. De aceea, elogiază iubirea liberă, fără obligaţii matrimoniale. Din această perspectivă sunt motivate seducţia adolescentului Juan de către dona Julia, decizia sultanei de a-şi cumpăra un amant, multele iubiri pasagere ale ţarinei Ecaterina a II-a, adulterul reginei Carolina, soţia lui George al IV-lea, al cărei proces se derula în perioada când Byron redacta *Cântul al V-lea*.

Indignarea contemporanilor a fost provocată şi de satirizarea societăţii

engleze, îndeosebi în *Cântul al XV-lea*. Introducerea satirei în structura epică — modelul rămâne creaţia lui Pope — are o forţă de penetraţie explozivă şi constituie o altă trăsătură a clasicismului byronian. Societatea — meditează Johnson, care aştepta, alături de Juan să fie vândut — nu face oamenii mai buni, dimpotrivă, „plini de vicii,/ Nesimţitori şi nemiloşi...” Englezul foloseşte substantivul „the society” cu sens general; în capitolele următoare, sfera semantică este restrânsă la Anglia, iar din *Cântul al XI-lea*, după sosirea lui Juan la Londra, este focalizată pe aspectele vieţii aristocratice.

În Anglia, dragostea rămâne „o modă”, „un comerţ”, predominante fiind aspectele materiale. Comparaţia cu „ţările romantice”, latine şi arabe, îi este nefavorabilă. Acolo plăteşti cu viaţa o pasiune. În Anglia, cu un proces de divorţ. În Italia, femeile sunt „flacăra vie”; „englezoaica n-are har —/ Să-i dea şi dracului ce se cuvine,/ Căci nu e flacără şi jar,/ Până şi zâmbetul ea şi-l reţine.” Iar „de-o apucă un grande passion”, nouă femei din zece au un comportament previzibil: „Ori vrea în stăpânire a te trece,/ Ori mândră-i ca un prunc de-un nou plocon;/ Ori dă rivalei peste nas.” A zecea însă-i „o furtună/ Nu ştii de ce-i în stare, că-i nebună.”

Aluziile ireverenţioase învăluie clerul, puritanismul, politica internă şi externă a Angliei — „Greaţă/ Mi-e de politică” — politicienii, reportajele mondene din Morning Post. Antipatia faţă de regimurile autoritare este exprimată fără echivoc. Sultanul Imperiului Otoman a venit pe tron, sugrumându-şi fratele; „Avea fii patruzeci, cincizeci de fiice”. Băieţii erau azvârliţi în închisoare, până ce li se hotăra soarta; fetele, închise în palat, aşteptau un padişah bogat să le facă fericite, în vreo provincie. Cu identică violenţă este criticat George „al Patrulea”, insensibil la foametea din Irlanda. De aceea încredinţează naratorului un testament: „Nu te lăsa tiranilor supus!”

Alte motive: sclavul creştin, visul „stăpân pe suflet”, haosul ia locul luptei desfăşurate pentru cucerirea cetăţii Ismail etc. sunt introduse în ţesătura poemului. Însă dominantă rămâne ireversibilitatea temporală. În stanţele 213-217 din *Cântul întâi*, naratorul percepe durata lui interioară. La treizeci de ani, are

părul cărunt: „But now at thirty years my hair is grey”, iar inima „is not much greener”. Prospețimea trăirilor sufletești nu va mai cădea asupra lui ca o rouă, spre a distila emoțiile provocate de realitatea referențială. Primul vers din strofele 214-215, construit pe reiterarea comparativului de superioritate a adverbului „much” la forma negativă, în aceeaşi structură grafică: „...no more — no more — Oh! never more” („...nu mai — nu mai — Oh! niciodată nu mai”) inculcă textului o apăsată melancolie, în care se dizolvă regretul anilor irosiți, pierderea spontaneității de odinioară: „De-acum, inima mea,/ Nu mai poți fi ce-ai fost odinioară:/ Întregu-mi univers. Nu vei putea/ Să-mi mai fii mângâiere sau povară,/ Iluzia s-a dus. Nu eşti mai rea,/ Deşi nimic nu te mai înfioară...”[45]

Strâns legat de tema timpului rămâne motivul gloriei. Ce este celebritatea? întreabă vocea narativă în stanța 90 din *Cântul al III-lea*. Înțelepții „râd subtil:/ Cuvinte, vânt, deşertăciune goală”. Naratorul însuşi admite: „Faima-i fum”, dar setea de notorietate pune mereu ființa în mişcare, pentru că „tămâie i-i gândirii”, cu toate că, adesea, goana după mărime poate ajunge „patimă fatală”.

Vocea poetului condiționează gloria literară de munca permanentă. Creația impune un proces de redactare vreme de o viață, o activitate comparabilă cu ascensiunea spre vârful unui munte pierdut în ceața înălțimilor inaccesibile: „What is the end of fame? ‘tis but to fill/ A certain portion of uncertain paper:/ Some liken it to climbing up a hill,/ Whose summit, like all hills, in lost in vapour.” Cuvintele singure sunt „lucruri”, iar „stropul cernelii-i rouă peste-un gând”. Timpul reduce ființa umană la neant, dar textul dăinuieşte: „o scurtă scrisoare e, oricând,/ O legătură între veşnicii.”



V. 8. Intertextualitatea

În *Don Juan*, Byron anticipează una din trăsăturile postmodernismului: intertextualitatea. Creată de Julia Kristeva în 1966, noţiunea denumeşte interdependenţa dintre un text literar şi opere anterioare, aparţinând tuturor stilurilor funcţionale.

Prezenţa fenomenului fusese relevată de Roman Jakobson încă din 1957, într-o comunicare prezentată la Harvard University: „Le discours cité [ortio] est un énonce à l'intérieur d'un énonce, un méssage à l'intérior du méssage et en même temps c'est ainsi un énonce sur un énonce."[46] Între verbalizarea instanţei narative şi glasul predecesorilor se stabilesc contiguităţi sincronice şi, adiacent, în diacronie ce „sont ainsi un dialogue entre eux — sintetiza procesul Jean Dubois — se récomposent entre eux à travers la culture du sujet. L'intertextualité implique qu'il n'y a pas de sens arrêté, mais que la sémantique d'un texte est une dinamique."[47]

Numeroase şi diversificate, sursele intertextualităţii în *Don Juan* acoperă dimensiunile spaţio-temporale a două milenii de cultură. Titlul însuşi este un semnal intertextual. Byron reia, reactualizează şi modifică trăsăturile arhetipale caracteristice personajului. Don Juan creat de Tirso de Molina în *Seducătorul din Sevilla*, este un perpetuu cuceritor amoral. În *Don Juan*, Molière păstrează inconstanţa, dar introduce o nuanţă meditativă, utilizată de instanţa discursivă pentru a-şi exprima opiniile negative despre aristocraţie. Byron îşi înzestrează personajul cu o încântătoare astuţie, iar aventurile lui galante constituie pretextul unei priviri critice asupra moravurilor contemporane.

Intenţionat sau prin asocierile aleatorii ale memoriei involuntare, poetul recuperează tipare prozodice şi constituenţi semantici, sintagme şi enunţuri

metrice din literatura greco-latină şi clasicismul anglo-francez, din creații neoclasice şi romantice, preia caracterizări, structuri ideatice şi judecăți de valoare din studii istorice, filosofice, juridice, ştiințifice, jurnale de călătorie.

Frecvent, textul reprodus este inserționat în ghilimele, în structura strofei, iar sursa menționată. În cazul lecturilor din adolescență, Byron fie citează din memorie, fie enunțul nu urmează cu exactitate tiparul original. Din acest motiv, uneori, atribuirea este eronată. În *Cântul al Vl-lea*, de pildă, maxima lui Ovidiu: „Medio tissimus ibis" („Vei merge cel mai în siguranța la mijloc") crede că este din Horațiu prin analogie cu versul 9 din *Epistola XVIII*: „Virtus est medium vitiorum et utrimque reductum" („Dar virtutea e departe de excese, la mijloc"). [48] Pe de altă parte, textul este intenționat transcris greşit: „Medio tu tutissimus ibis", mețiönând în strofa imediat următoare: „Acest « tu » e-n plus", cerut de măsura versului englezesc.

Alteori citează sau parafrazează fără a indica totdeauna autorul, indeoesbi când textul este preluat din creația lui Shakespeare, deoarece presupune că intelectualii ce-i citesc poemul cunosc opera marelui Will; aşa procedează în prefața la *Cânturile VI, VII* şi *VIII*. Citatele sunt folosite pentru a caracteriza o situație problematică: „A fi sau a nu fi — zice Shakespeare —/ Aceasta-i întrebarea — şi-i la modă" sau le aduce în sprijinul propriului text: „E drept că poarta luneca-n țâțâni/ Aş zice, cu-al lui Rogers vers asemeni".

Intertextul are adesea un ironic substrat polemic. Comentând tulburarea lui Juan provocată de prezența donei Julia, naratorul reia patru versuri din *Gertude of Wyoming* de Thomas Campbell, fără a menționa, din delicatețe, numele autorului: „O, dragoste, unde-n sălbăticie,/ Alean tu împleteşti cu dulce pace,/ Fermecătoarea ta împărăție,/ E stup de ceasuri paradisiace." („Oh, Love, in such a wildernerss as this/ Where transport and security entwine,/ Here, is the empire of thy perfect bliss/ And here thou art a god indeed divine!") Şi continuă cu un zâmbet: „Poetul ce-l citez, ce ştie, ştie./ Dar e o aiureală — n-am ce-i face —/ Şi-i cam obscur în versul lui sărmanul/ Căci ce-mpleteşte? Pacea cu aleanul!"

Cu acelaşi zâmbet complice realizează o strofă de malițioasă erudiție.

Când Juan intră în budoarul sultanei, naratorul avertizează: „Nil admirori!” Şi traduce dictonul în stanța următoare: „Nimic să nu te mire-i marea artă/ De-a ferici pe oameni, Murray, nici/Un adevăr figuri de stil nu poartă,/ (Eu îl citez aici exact pe Creech)/ Horațiu scrie-aşa, dintre antici./ Pope l-a citat şi el, tradus...”

Sutele de referințe dezvăluie cultura profundă a lui Byron şi dovedesc că „romanul” a fost gândit printr-o rețea intertextuală ca o oglindă a timpului, în care literatura şi istoria, viața socială şi politică a societății engleze şi continentale, din antichitate până în primele decenii ale secolului al XlX-lea, sunt cariatidele construcției.



V. 9. O narațiune metatextuală

Don Juan este constant edificat în fața naratorului. Byron se referă direct la propriul text, comentează structura, justifică digresiunile, îşi motivează idiosincrasiile, interpelează receptorul, îl somează să-şi exprime opiniile, prin referire la propria-i experiență existențială, astfel încât textul se transformă în propriul referent, centrat pe funcțiile limbii.

Poemul este deschis printr-o propoziție enunțiativă: „I want a hero!" Căutarea unui erou într-un context referențial este o modalitate de a focaliza atenția pe un concept în continuă mişcare: efemeritatea gloriei. Personalități eroizate periodic de presă: oameni politici, comandanți de armate, conducători de țară au căzut în uitare, asupra lor s-a cernut lespedea indiferenței generale. De aceea naratorul extrage din gloată, printr-un semnal intertextual, „pe vechiul prieten", Don Juan.

Codificarea retorică a textului i se pare dificilă: „Ca-nceputul — se destăinuie în prima strofă din *Cântul al IV-lea* — nu-i, în poezie/ Nimic mai greu..." („Nothing so difficult as a beginning/ In poesy"). Refuză deschiderea „in medias res". Preceptul, răspândit, fusese recomandat de Horațiu în *Ars Poetica* prin referire la poemele homerice. Însă naratorul are încredințarea că intrarea directă în miezul evenimentelor nu i se potriveşte: „That is the usual method, but not mine". Denegarea relevă îndepărtarea, motivată, de preceptele esteticii clasice. Instanța narativă nu monologhează, ci se axează pe funcția conativă a limbii, se adresează unui „you" generic. Chiar dacă redactarea îi va solicita un timp mai îndelungat, va începe cu începutul: prezentarea părinților lui Juan şi introducerea treptată a informației: „Although it cost me half an hour in spinning/Narrating somewhat of Don Juan's father,/ And also of his mother, if you'd rather."

Prin realizarea în ultimile două versuri a corespondenţei dintre enunţarea ce marchează deschiderea actului de a nara şi folosirea verbelor la *past tense*, naratorul recreează lumea ficţională, introduce repere spaţio-temporale, nominalizează personajele, imaginează situaţia epică iniţială. Emiţătorul dezaprobă indiscreţia celor interesaţi excesiv de viaţa intimă a semenilor: „Urăsc un viciu: curiozitatea!" El îşi exprimă opinia despre educaţie: dacă ar fi avut un fiu, nu l-ar fi lăsat lângă mama lui, ci l-ar fi trimis la colegiu. Anunţă apoi tema. Este plăcut, în amurg, cântul unui gondolier, adierea vântului prin frunziş; plăcute sunt culegerea viei, aroma strugurilor sfărâmaţi în cerul gurii: „Sweet is the vintange, when the showering grapes/ In Bacchanal profusion reel to earth,/ Purple and gushing." Dulci sunt laurii câştigaţi prin „blood or ink", dar neuitată rămâne amintirea dragostei dintâi: „But sweeter still than this, than there, than all,/ Is first and passionate love — it stands alone...".

Instanţa narativă îşi formulează tehnica şi individualitatea. Poeţii epici folosesc versul alb; el va utiliza rima: „I'm fond of rhyme/ Good workmen never quarrel with their tools". În plus, are un avantaj: eul său este diferit de al altor poeţi: „There's only one slight difference between/ Me and epic brethren gone before/ And here the advantage is my own, I ween." Prin contrast cu cei care îşi înfrumuseţează poemele, el va relata exclusiv adevărul: „the story's actually true". Spre a fi crezut, va recurge oricând la istorie, tradiţie, la fapte, la presă şi la propria-i experienţă: „I appeal/ To history, tradition, and to facts,/ To newspapers..." Fără a folosi noţiunea de autenticitate, vocea narativă pledează pentru o creaţie conformă cu adevărul obiectiv al epocii.

Naratorul îşi subliniază, orgolios, unicitatea. Poemul său va fi o butelie de vin aromat cu Longinus — referire metonimică la *Tratatul despre sublim* al retorului grec. Metonimia reliefează tensiunea şi dinamismul intrinsec, străduinţa de a depăşi constrângerile tradiţiei, spre a emoţiona receptorul dincolo de marginile firescului. Preceptul următor nu este mai puţin îndrăzneţ. Poetul adevărat trebuie să-şi fie propriul Aristotel, să îşi gândească şi să-şi organizeze creaţia în conformitate cu principiile ei imanente: „...carry precepts to the highest

pitch:/ I'll call the work 'Longinus o'er a Bottle,/ or, Every Poet his *own* Aristotle' ", deoarece universalitatea autentică nu se întâlneşte decât în creații, strict individualizate. Conectate cu amuzamentul, versurile au un sens moral inclus ce aşteaptă aprobarea naratarului: „The public approbation I expect,/ And beg they'll take my word about the moral,/ Which I with their amusament will connect."

Narațiunea este frecvent întreruptă prin excursuri şi pagini eseistice: „Păcătuiesc/ Adesea prin digresiuni, lăsând/ Eroii-n voia soartei. Nu-i firesc,/ Şi-n solilocvii să mă pierd..." ("I must own,/ If I have any fault, it is digression —/ Leaving my people to proced alone,/ While I soliloquize beyond expression." Procedeul este justificat printr-un argument subiectiv: „Să fii prea epic e plictisitor"; altul, izvorât din propria-i activitate: „...devin obscur, vrând să fiu concis"; şi un reper clasic, preluat din *Ars poetica*: „Mai doarme şi Homer." ("We learn from Horace, Homer sometimes sleeps.").

Conştient de dubla valoare: a sa personală şi a poemului, naratorul se caracterizează în strofa 87 din *Cântul al Xll-lea*: „Adevăratul geniu nu se teme/ De-a lumii nepăsare sau blestem". Pe cerul polar — meditează iarăşi în *Cântul al VII-lea* — nu-i meteor mai strălucit decât sclipirea miilor şi miilor de culori pe care le răspândesc dragostea şi gloria. Asemenea lor, *Don Juan* are o structură noemică, o problematică umană perenă şi rime surprinzătoare, asemănătoare aurolei boreale ce străluceşte peste un tărâm pustiu şi rece: „...such my present tale is,/ A nondescript, and ever-varying rhyme,/ A versified Aurora Borealis,/ Which flashes o'er a waste and icy clime."



VI. „Critica” romantismului

Istoricii literari englezi au formulat deseori ipoteza existenței în creația lui Byron, îndeosebi în *Don Juan*, a unui antiromantism latent, explicabil prin clasicismul lui nativ. Însă atracția spre clasicism este expresia unui temperament artistic din care izvorăsc ironia şi sarcasmul. Versul adesea citat: „Thou shalt believe in Milton, Dryden, Pope”, conturează prețuirea unor scriitori apropiați de sufletul său. Identică admirație exprimă pentru Shakespeare şi scriitorii antici. Însă atitudinea fața de natură, „complexele spectaculare”, melancolia şi sentimentalismul, exoticul, atracția exercitată de istoria națională şi universală, structura antitetică a personajelor, senzualitatea ş.a. rămân trăsături specific romantice.

VI. 1. Punctul de plecare

Antiromantismul byronian are o motivare subiectivă. Rezervele poetului, vehemente, nu au ca obiect romantismul ca atare, ci sunt îndreptate împotriva lui Robert Southey şi numai în subsidiar deviate spre Coleridge şi Wordsworth.

La 21 aprilie 1816 a fost pronunțat divorțul dintre Byron şi Annabella Milbanke. Patru zile mai târziu, poetul a părăsit Anglia. S-a stabilit la Geneva, unde a închiriat o vilă in apropiere de lacul Leman. Aici l-a cunoscut pe Shelley. Îi citise *Queen Mab* şi fusese cucerit de versurile lui. În Elveția, Shelley venise însoțit de două tinere femei: Mary Godwin, fiica filosofului William Godwin din a două căsătorie şi sora ei vitregă, Claire Clairmont, fiica întâiei soții a filosofului. Byron o cunoştea. La 15 ianuarie, acelaşi an, după ce într-un moment de cumplită enervare o determinase pe Annabella să plece de acasă, a primit o scrisoare de la o necunoscută care-i solicita o întrevedere. Necunoscuta de atunci era Claire şi, acum, venise în Elveția special pentru Byron. Tânăra era emancipată şi avea o altă concepție despre dragoste şi căsătorie. Relațiile dintre cei doi au fost reluate şi Claire a rămas însărcinată.

Byron a ştiut, dar nu l-a atras perspectiva de a rămâne alături de Claire, deşi tânăra femeie va fi avut convingerea că tocmai copilul le va înlesni apropierea. În octombrie 1816, poetul a părăsit Geneva. La 11 noiembrie se afla în Veneția. La 12 ianuarie 1817, Claire a născut o fetiță, Allegra. Byron nu a mai vrut să ştie nimic despre fosta lui iubită, dar şi-a luat obligația de a se ocupa de copilă. I-a angajat o doică, apoi a lăsat-o în grija călugărițelor de la mănăstirea Bagnocavallo, în apropiere de Ravenna. Allegra s-a îmbolnăvit şi, la 20 aprilie 1820, a trecut în lumea îngerilor.

Rumoarea provocată de divorțul poetului şi prezența celor două cupluri la Geneva va fi fost discutată cu asiduitate de numeroşii turişti englezi aflați în Elveția. În cercurile londoneze, Robert Southey s-a făcut ecoul acestor zvonuri. El relata unei societăți avide de curiozitate, invidioase şi fascinate de faima celor doi poeți, dar ipocrit indignate în acelaşi timp că, în perioada petrecută la Geneva, Byron, Shelley, Mary Godwin şi Claire Clairmont ar fi întemeiat o „League of Incest".

Invectivele poetului „lakist" i-au fost relatate lui Byron de cunoscuții veniți din Londra. Cum tocmai începuse redactarea poemului *Don Juan*, Byron profită de prilej şi îl ridiculizează în *Dedicația* ce precedă întâiul cânt. Byron nu i-a reproşat calomniile direct. Redactate la 16 septembrie 1818, versurile au fost gândite ca o dezavuare a moralei labile a omului şi o delimitare de comportamentul versatil al poetului. Tipărită şi difuzată inițial pe foi volante, *Dedicația* a fost inclusă de editor, din prudență, abia în volumul al XIV-lea, 1833, din ediția postumă de opere complete.

Atitudinea lui Southey conturează, în esență, o fibră agresivă, provocată de un sentiment difuz de rivalitate. El instituie, pe criterii etice, un câmp valoric din care creația celuilalt este exclusă. Byron i-a intuit intenția şi, folosind cu insolentă familiaritate diminutivul prenumelui, o formulează: „Eşti insolent, Bob! Ştiu de ce: ți-e greu/ S-alungi zeci de alte păsări cântătoare,/ S-ajungi o mierlă unică-n pateu."[49] („You Bob! are rather insolent, you know,/ At being disappointed in your wish/ To supersede all warblers here below,/ And be the only Blackbird in the dish." Substantivele: „Blackbird" şi „dish" sunt metonimii, semn pentru ceea ce desemnează. Cel dintâi substituie poetul; al doilea, creația şi amândouă sugerează singularizarea valorică printre contemporani. Primind distincția „Poet Laureate of the Royal Household" înseamnă — insinua ironic Byron — că Robert Southey este scriitorul reprezentativ al întregii poezii engleze: „Bob Southey! You're a poet — Poet Laureate,/ And representative of all the race."

Alături de Southey sunt ridiculizați ceilalți doi „lakişti". În *Biographia*

Litteraria, Coleridge şi-a luat zborul asemenea unui şoim: învață o națiune întreagă ce e metafizica, dar ar trebui să-şi explice explicația — notează ironic, dar nedrept Byron: „Explaining methaphysics to the nation/ I wish he would explain his Explanation." În schimb, opinia negativă despre „the long" *Excursion* este îndreptățită. Poemul fusese dedicat lui „William, Earl of Lonsdale", „this poetical charlatan and political parasite", cum îl caracterizează, furios, Byron. Însă nu poemul constituie ținta criticii. În martie 1813 Wordsworth fusese numit, la propunerea aceluiaşi conte, agent fiscal în comitatul Westmoreland.

Distincția primită de Southey şi funcția acordată lui Wordsworth erau simple sinecuri. Atitudinea amândurora — considera Byron — era condamnabilă; amândoi şi-au aservit poezia. Prin contrast, Byron îşi reliefează independența: pentru toată gloria lumii trecătoare nu şi-ar schimba, opiniile politice. Aurul nu trebuie să fie prețul convertirii: „Nor coin my self-love to see base a vice,/ For all the glory your conversion brought,/ Since gold alone should not nave been its price." Cu referire directă la Wordsworth, adâncea gândul: efortul depus pentru redactarea propriei creații era similar cu îndeplinirea obligațiilor de serviciu? „You have your salary; was't for that you wrought?"

În literatură este loc pentru toți. Fiecare intră în competiție cu cei care şi-au presimțit incandescența inerentă, asemenea marilor contemporani: „Scope to all such as feel the inherent glow: Scott, Rogers, Campbell, Moore and Crabbe." Însă posteritatea singură va judeca meritele fiecăruia: „...will try/ 'Gainst you the question with posterity", fiindcă valoarea este definită de trecerea timpului. Laurii acordați de contemporani nu au relevanță. Cei care îşi asigură gloria încă din timpul vieții vor dispărea în subteranele istoriei literare. Sunt şi excepții. Milton a cerut timpului să-l răzbune şi a fost răzbunat. Dar nu s-a înjosit, plecându-se în fața tiranilor. Păstrarea demnității în asemenea vremuri presupune un efort herculean, pe care Southey, comparat cu Iulian Apostatul, nu l-a putut face: „To keep one creed's a task grown quite Herculean:/is it no so, my Tory, ultra-Julian?"

În strofa 30 din primul cânt, Byron reaminteşte ininteligibilitatea versurilor din *The Excursion* de Wordsworth şi aceeaşi ironie este revărsată peste

metafizica lui Coleridge. Aluziile malițioase nu ating substanța creației. Îi intuise, fireşte, valoarea, de aceea, în prim-plan este adus comportamentul „lakiştilor”. În strofa 205 din acelaşi cânt, îşi sfătuieşte naratarul: „Thou shalt not set up Wordsworth, Coleridge, Southey.” Îndemnul este motivat prin argumente estetice neconcludente. Cel dintâi ar fi nebun dincolo de orice speranță: „the first is crazed beyond all hope”; al doilea, beat: „The second drunk”, aluzie la tentația lui Coleridge pentru brandy şi whisky; iar ultimul, înclinat spre flecăreală: „The third so quaint and mouthy”. Aceluiaşi virtual cititor îi cere să creadă „în Dryden, Milton, Pope”.



VII. 2. *The Vision of Judgement*

La 11 aprilie 1821, cu prilejul împlinirii unui an de la decesul regelui George al III-lea, Robert Southey a publicat poemul *A Vision of Judgement*. Poetul îl imagina pe monarh la intrarea în Eden, întâmpinat de foştii regi englezi şi de George Washington, care obţinuse independenţa coloniilor engleze din America, în urma războiului cu Anglia. În final, regele era sanctificat.

Poemul este precedat de o prefaţă în care Robert Southey critică violent noua generaţie de scriitori romantici, în creaţia cărora avea convingerea că se aflau „asociaţii monstruoase de orori şi batjocuri, destrăbălări şi lipsă de respect faţă de religie şi instituţiile statului" („monstrous combinations of horors and mockery, lewdness and impiety"). Invectivele se refereau la primele două cânturi din *Don Juan* publicate în iunie 1819. Deşi textul nu era semnat, s-a aflat cine era autorul. Southey îl considera pe Byron conducătorul unei „Satanic School", denumire depreciativă, extinsă asupra lui Shelley, Leigh Hunt, Thomas Moore. Toţi erau acuzaţi de „spirit satanist", asociat cu mândrie exagerată şi impietate cutezătoare. Excesive şi nedrepte, acuzele constituiau o formă de agresivitate justiţiară, motivată de frustrarea provocată de ironiile revărsate de Byron asupra lui în toamna anului 1818. „Bob" a actualizat situaţia de rivalitate anterioară, a condamnat noul poem printr-un exces de moralitate, din dorinţa de a coborî creaţia byroniană de pe un piedestal crezut nemeritat.

Prefaţa şi textul poemului au dezlănţuit indignarea lui Byron, expusă şi motivată în cuvântul înainte la satira *The Vision of Judgment*, publicată în 1822, în *The Liberal*. Poetul „laureat" vorbeşte despre o presupusă „şcoala satanică" asupra căreia vrea „să atragă atenţia forurilor legiuitoare, adăugând astfel cununii sale de lauri ambiţia de a deveni un informator": „...the magnanimous Laureate to draw the picture of a supposed « Satanic School », the which he doth recommend to the

notice of the legislators, thereby adding to his other laurels the ambition of those of an informer". El, personal, cunoaşte pe scriitorii la care se presupune că face aluzie Southey şi ştie că fiecare dintre ei „şi-a slujit semenii prin binefaceri mai mari săvârşite în cursul unui an, decât răul pe care şi l-a făcut sieşi domnul Southey, prin absurdităţile comise de-a lungul întregii sale vieţi." („...have done more good in the charities of life to their fellow-creatures in any year, than Mr. Southey has done harm to himself by his absurdities in his whole life; and this is saying a great deal.")

Poemul dezvăluia — era încredinţat — o carenţă caracterială. Robert Southey, republicanul de odinioară, ce îşi exprimase idealurile în drama *Wat Tyler*, acela care, la vârsta de 19 ani, animat de aceleaşi năzuinţe, a scris *Martin Regicidul*, dedicat lui Henry Martin, judecătorul care l-a condamnat pe regele Carol I la moarte, decizie în urma căreia a fost întemniţat treizeci de ani — elogia acum, după ce fusese numit „Poet Laureat", pe regele George al III-lea. „Linguşeala crasă, neobrăzarea tâmpă, intoleranţa de renegat şi jargonul ireverenţios — comenta revoltat Byron — sunt aşa de uimitoare încât se transformă într-un fel de sublimitate a poetului însuşi, într-o chintesenţă a propriilor sale însuşiri."

În ciuda elogiilor, imaginea postumă a regelui nu poate fi modificată prin străduinţa lui Southey de a preface în sfânt un monarh care „n-a fost nici eficace, nici patriot". Poemul este o exagerare ce se cuvine respinsă, ca oricare altă exagerare. Spre a-şi argumenta afirmaţiile, Byron amintea războaiele duse de George al III-lea împotriva Irlandei, a Franţei şi a coloniilor engleze din America. Intuiţia poetului a fost confirmată de istoricii de profesie: G. M. Travellyan, J. H. Clapham. În fine, modalitatea prin care Southey imaginează lumea de dincolo seamănă întocmai „cu felul lui de a judeca" realitatea contemporană. Pentru a evita un posibil conflict cu autorităţile ecleziastice în post-scriptum-ul prefeţei, semnată Quevedo Redivivus — aluzie la prozatorul spaniol Quevedo de Villegas, autorul unei culegeri de *Sueños*, 1635, tradusă în engleză în 1668 — poetul reamintea că opera altor scriitori englezi şi străini atesta libertatea prin care au inclus sfinţii şi îngerii în universul secund al literaturii.

Seriozităţii encomiastice din poemul lui Southey, Byron îi opune în *The Vision of Judgement*, o bufonerie transcendentă. În faţa raiului, diavolul şi arhanghelul Mihail îşi dispută sufletul celui decedat. Satana îl revendică şi îşi justifică solicitarea. În timpul vieţii, regele a râvnit totdeauna aurul: „Ţin minte setea lui de bani — păcatul/ Milogilor – fatal" („How grew upon his heart a thirst for gold,/ The beggar's vice, which can but overwhelm/ The meanest hearts.") Monarhul a fost şi un cumplit tiran: „...în zadar/ Ai căuta, de când sunt regi pe lume,/ Vreun alt elev din şcoala lui Cezar,/ Mai rău ca el, c-un cumplit renume,/ Cu o domnie mai însângerată/ Şi cu mai multe hoituri presărată!" („From out the past/ Of ages, since mankind have known the rule/ Of Monarchs — from the bloody rolls amassed/ Of sin and slaughter — from the Caesars' school,/ Take the worst pupil; and produce a reign/ More drenched with gore, more cumbered with the slain"). Neîndurător adversar „cu libertatea şi cu fiii ei", regele „s-a războit — cu oameni şi popoare,/ Care-au ajuns să vadă-n George III/ Duşmanul cel mai crunt — peste hotare,/ Ca şi în ţara lui." („He ever warr'd! With freedom and the free:/ Nations as men, home subjects, foreign foes,/ So that they uttered the word Liberty! / Found George the Third their first opponent.")

Relevarea aspectelor negative ale personalităţii regale submina din interior poemul. Însă lui Byron nu i s-a părut de ajuns. Pentru a lua decizia adecvată, arhanghelul solicită şi martori credibili. Pe lângă cei propuşi de Satana, Asmodeu îl aduce şi pe Robert Southey.

Personalitatea poetului este învăluită în acelaşi sarcasm acid. „Un prost mai mare/ Şi mai înfumurat ca, el, cu greu/ Se mai găseşte azi" („A sillier fellow you will scarce behold,/ Or more conceited in his petty sphere"). Asemenea lui Horaţiu care, în *Epoda a X-a*, detesta moralitatea „dezgustătoare" a poetului Maevius, Byron îngroaşă caracterul versatil al omului, amplificând paroxistic inconstanţa lui morală: „Scrisese imnuri pentr-un regicid/ Apoi pe toţi monarhii îi slăvise;/ Din pro-republican, duşman perfid/ Al oricărei republici devenise." („He had written praises of a regidide;/ He had written for republics far and wide,/ And then against them bitterer than ever.") Southey se oferă să scrie o

viaţă a Satanei: „Sir, I'm ready to write yours/ In two octavo volumes...” Însă diavolul se înclină în tăcere: „Satan bowed, and was silent”. Contrariat de refuz, „...well, if you,/ With amiable modesty, decline/ My offer” — poetul face aceeaşi propunere arhanghelului: „...what says Michael? There are few/ Whose memoirs could be rendered more divine./ Mine is a pen of all work.”

Triplul obiectiv: satirizarea instituţiei monarhice, viziunea profană aşternută asupra raiului, ironizarea labilităţii morale a unui cunoscut scriitor contemporan transformă *The Vision of Judgment* într-o „capodoperă” — afirma Andrew Rutherford — o reuşită exemplară „sub aspect artistic, de o înaltă şi constantă ţinută intelectuală, foarte amuzantă şi profund morală.”[50]

În anii următori, Byron a revenit cu aceeaşi ironie asupra celor trei poeţi. În strofa 93, *Cântul al III-lea* din *Don Juan*, naratorul creează o comparaţie între „lakişti” şi predecesori. Milton, „the prince of poets” — caracterizat prin jocul gradelor de comparaţie ale adjectivului „little” la pozitiv şi „less” la comparativ — este „puţin cam indigest, dar nu mai puţin divin”, deşi comportamentul nu-i era lipsit de asperităţi. Îşi maltrata soţia — după cum menţiona Johnson în *Lives of the Poets*. Altora li se pot reproşa destule: Bacon lua mită, Shakespeare a fost braconier, Cromwell, copil, fura fructe...

Analepsa introduce o antiteză depreciativă: nu toţi au avut o moralitate „ireproşabilă” ca Southey, Wordsworth şi Coleridge. Cel dintâi este ironizat pentru „flecăreala” despre „the world of Pantisocracy”; următorul potriveşte măruntele poeme cu democraţia: „Seasoned his pedlar poems with democracy”, iar ultimul, pentru „his flighty pean”. În concluzie, poemele lor ar fi umbre ale creaţiei marilor clasici: „Oh, ye shades/ Of Pope and Dryden...” Ideea este reluată sinonimic în strofele 59-61 din *Cântul al XI-lea*.

În concluzie, textele nu dezvăluie prezenţa unei critici doctrinare a romantismului, în comparaţie cu preceptele clasice. Dimpotrivă, sarcasmul conturează o răfuială personală cu afirmaţiile nechibzuit răutăcioase ale lui Robert Southey, iar ironia se revarsă, colateral, dar nedrept, şi asupra prietenilor lui „Bob”.

VII. Întoarcerea spre nefiinţă

În anul 1821 a început marea mişcare de eliberare a Greciei de sub stăpânirea otomană. În Ţara Românească, revoluţia condusă de Tudor Vladimirescu şi Alexandru Ipsilanti a fost înfrântă, dar, în arhipelag, războiul de eliberare a continuat. În martie 1822, Byron a fost ales membru în Comitetul Filohelenic din Londra. Din iniţiativa prinţului Mavrocordat, la congresul din Epidur, s-a format guvernul Greciei libere şi s-a proclamat independenţa naţională a ţării.



Peter von Hess: Alexander Ypsilantis Crosses the Pruth.

VII. 1. Sfârşitul

Din Genova, Byron urmărea atent evenimentele din Grecia. Voia să ajute lupta pentru independență cu bani, armament, medicamente. Dar aştepta limpezirea situației. La 6 mai 1823, a încheiat *Cântul al XVI-lea* din *Don Juan* şi a început pe următorul, din care a scris 14 strofe. În iulie a pornit spre Grecia. S-a oprit în Cefalonia, aflată sub protectorat englez. Din cauza disensiunilor existente între diferitele facțiuni politice, poetul a rămas, o vreme, în expectativă, deoarece nu voia să se alăture unui anumit partid politic. A sosit la Missolonghi în decembrie 1823, la repetata solicitare a prințului Mavrocordat. Aici a conciliat conflictele dintre insurgenți, a organizat, a antrenat şi a plătit solda trupelor.

În ziua de 22 ianuarie, Byron a scris poezia *On This Day I Complete My Thirty-Sixth Year*, pe care a citit-o cunoscuților. Textul, un rămas bun adresat vieții, este construit pe interferența a trei serii de imagini: melancolia atenuării entuziasmului de odinioară: „The fire that on my bosom preys/ Is lone as some Volcanic Isle”; un elogiu adus luptei de independență: „The Sword, the Banner, and the Field,/ Glory and Greece, around us see” şi premoniția sfârşitului apropiat: „If thou regret’st thy Youth, why live?/ The land of honourable Death/ is here-up to the Field, and give/ Away thy Breath!”

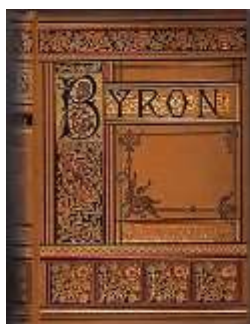
Tristețea ce fumegă deasupra versurilor constituie reflexul unei tainice pasiuni, decriptată de Harold Bloom: „He found also, though, a last, bitter, frustrated homosexual passion for his Greek page boy, Loukas, and his final verses and letters betray profound self-disgust. But an unwearied intelligence and quick humor.”[51]

În primăvară, Byron s-a îmbolnăvit grav. La 19 aprilie 1824 a închis ochii pentru totdeauna. În Grecia au fost organizate funeralii naționale. Abia în iulie,

corpul poetului a fost adus în Anglia şi reînhumat la Hucknall Torkard Church, nu departe de Newstead.

La Londra, John Murray a deschis plicul în care se aflau, sigilate, *Memoriile* lui Byron, cuprinzând perioada temporală din copilărie până în anul 1816. Poetul îi transmisese manuscrisul în toamna anului 1819, prin Thomas Moore, cu indicația de a fi tipărit numai după moartea sa. Editorul a vrut să-i îndeplinească voința şi a citit textul. Mărturiile scriitorului — care, prin opera lui, i-a adus un substanțial profit material — l-au înspăimântat atât de cumplit încât, fără să ezite, a distrus manuscrisul. Flăcările au transformat *Memoriile*, în cenuşă, aşa cum complexul lui Empedocle l-a mistuit pe autorul lor, i-a transformat numele în „monumentul" visat în adolescență, i-a inclus creația în panteonul literaturii engleze şi a întors-o spre eternitatea spiritualității europene.

Name.	Abode	When buried	Age.	By whom the Ceremony was performed
George Gordon Noel Byron Lord Byron No 426.	Died at Misso-longhi in western Greece Ape. 19th 1824	16th July	36	Chas. Nixon



VII. 2. „Byronismul”

Creația și existența lui Byron au exercitat, din chiar timpul vieții, o înrâurire adâncă asupra contemporanilor. Amândouă au creat în Europa un fenomen psiho-sociologic, cunoscut sub numele de „byronism”. Fluidă semantic, noțiunea s-a cristalizat din adițiunea mai multor constituenți.

Omul însuşi era fermecător. Tinerețea, eleganța, frumusețea fizică, excentricitatea, structura lui rebelă, discursul ireverențios din Parlament, numeroasele şi scandaloase lui legături amoroase pasagere, succesul fulminant al primelor două cânturi din *Childe Harold's Pilgrimage* — cinci ediții succesive numai în anul 1812 — au făcut din Byron, chiar din acel an, un personaj legendar în Anglia şi pe continent.

Receptat ca un arhetip al călătorului romantic, sub înfățişarea căruia a fost falicios identificat autorul, Childe Harold dezvăluia prin peregrinările şi trăirile lui sufleteşti o aspirație nativă de a se situa în afara constrângerilor instituționale. Asemenea lui Zeluco, protagonistul romanului cu acelaşi titlu, publicat de John Moore în 1786, Harold a cunoscut registrul eterogen al plăcerilor lumeşti şi a rătăcit prin labirintul celor şapte păcate. Spre deosebire de acela, Harold îşi simțea adesea sufletul sfâşiat de „strange pangs”, ca amintirea unei neîmblânzite duşmănii de moarte: „as if the memory of some deadly feud”, ori dezamăgirea unei tainice pasiuni: „or disappointed passion lurk'd below”. Torturat de remuşcări, Harold îşi percepe singurătatea în mijlocul celorlalți: „none did love him — not his lemans dear” — şi se smulge din vâltorile unei existențe inautentice. Simțea că nu mai poate îndura „the fulness of satiety”.

Dezamăgirea generează răzvrătirea împotriva propriului trecut. Nu mai suporta țara natală fiindcă i se părea o închisoare mai tristă decât chilia unui

eremit: „...then loath'd he in his native land to dwell,/ Which seem'd to him more lone than Eremit's sad cell." Asemenea lui Timon din Atena, Harold părăseşte Anglia fără a lăsa în urmă un suspin, „without a sigh he left". Pleca spre neştiute depărtări, ducând cu sine o perpetuă suferință sufletească, expresie a nemulțumirilor interioare. Călătoria semnifică atât dorința de schimbare, cât şi întoarcerea spre adâncurile psihismului. Contemplarea „înmărmurită" a depărtărilor — constata Andrei Pleşu — constituie drumul cel mai scurt „către chipul tău mai adânc, către « vechimea » ta arhetipală."[52] Din această perspectivă, locutorul reconstituie, printr-o introspecție analaleptică motivele plecării.

Ghiaurul, Corsarul, Lara, Cain, Manfred ş.a seamănă cu pelerinul cavaler singuratic. Toate aduc structuri caracteriale, trăsături psihice şi un comportament de năucitoare originalitate. Toate sunt dezamăgite de conformismul contemporanilor, nemulțumiți de societatea în care trăiesc, toate se singularizează prin solitudine, demonism, pasiuni pustiitoare, toate străbat spațiul unei suferințe psihice, luptă împotriva nedreptății şi continuă în universul imaginar aceeaşi disimilitudine tipologică.

Ecoul creației se datorează superioarei sale valori artistice. Byron a creat o literatură originală prin problematică, pasionantă prin dinamism, autentică prin tragismul condiției umane, prin rigoare şi subtilitate, prin confruntare ideatică şi comportamentală, prin limbajul intelectualizat şi muzicalitatea prozodică, prin emotivitatea adâncă şi acuta percepție a ireversibilității temporale. Elementele cosmice şi terestre se dizolvă într-o melancolică îngândurare meditativă. Vocea lirică şi instanța narativă ridică voalul pudic de pe relațiile interumane, critică instituțiile statale, afirmă libertatea ilimitată a creației şi elogiază gândirea, singurul refugiu al omului în destin: „Our right of thought — our last and only place/ Of refuge..."

Existența aventuroasă a poetului, viața lui intimă, lipsită de convenționalism, trăirea frenetică pe toate registrele psihice, implicarea în mişcarea revoluționară a carbonarilor, angajarea în lupta de eliberare națională a Greciei — au avut în epocă un ecou asemănător creației.

Şi opera şi existența au contribuit în identică măsură la conturarea „byronismului" şi a dimensiunilor sale psiho-sociale. „Byronismul" a fost receptat ca atitudine existențială arhetipală: modalitate comportamentală individualizată de a trăi, de a gândi şi de a crea, dar şi o constantă nelinişte interioară, coordonate perene ale sensibilității şi ale imaginației umane.

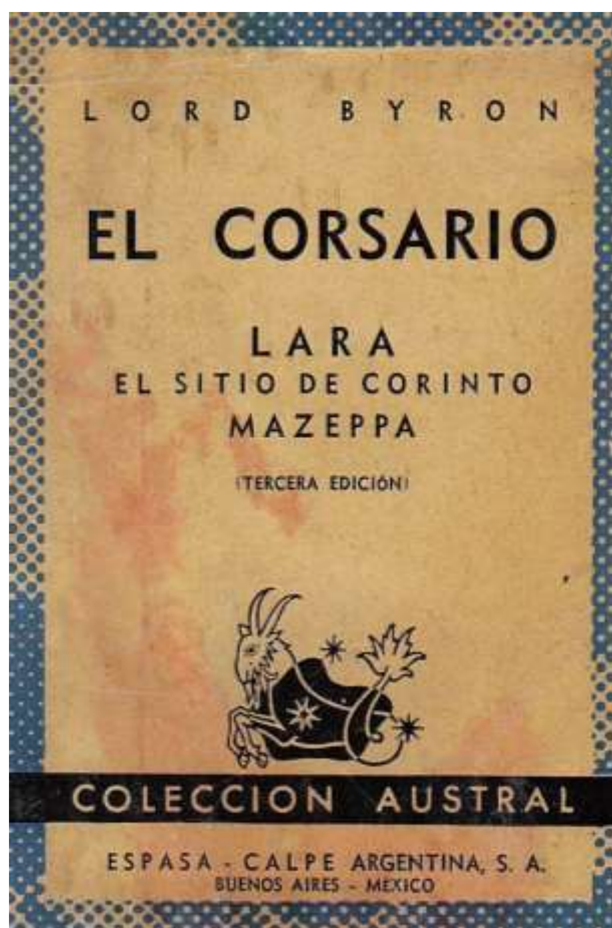


Note

1. Versurile şi cele citate în continuare sunt traduse de Petre Solomon, în vol. *Byron, Opere. Poezia, 1*, studiu introductiv de Dan Grigorescu, note şi tabel cronologic de Lia-Maria Pop, Editura Univers, Bucureşti, 1985, p. 134 ş.a.
2. În tălmăcirea lui Aurel Covaci şi Virgil Gheorghiu, în vol. *Byron, Opere. Poezia, 2*, Note de Lia-Maria Pop, ediție de Dan Grigorescu şi Lia-Maria Pop, Editura Univers, Bucureşti, 1986, pp. 53-62.
3. Transliterare de Petre Solomon, ed. cit., p.63.
4. Versiunea în limba română de Petre Solomon, ed. cit., pp. 7-33.
5. Ferdinand de Saussure, *Curs de lingvistică generală*, traducere şi cuvânt înainte de Irina Izverna Țarabac, Polirom, Iaşi, 1998, p.117.
6. Traducere de Virgil Teodorescu, în *Byron, Opere. Poezia, 1*, ed. cit., pp. 144-199.
7. Echivalența în limba română de Liviu Cotrău, în vol. *E.A. Poe, Misterul lui Marie Roget*, Polirom, 2005, pp. 212-213.
8. Andrew Sanders, ed. cit., p. 367.
9. Textul a fost tradus de Aurel Covaci, în *Byron, Opere. Poezia, 1*, ed. cit., pp. 222-418; uneori, când traducerea se depărtează prea mult de original, comentez versurile şi le transcriu în engleză.
10. G.G. Jung, *Tipuri psihologice*, traducere din germană de Viorica Nişcov, Humanitas, Bucureşti, 1977, pp. 487-488.
11. Harold Bloom and Lionel Trilling, ed. cit., p. 30l.
12. Apud Dan Grigorescu, *Studiu introductiv*, ed. cit., p. 15.
13. Traducere de Ştefan Avădanei, în vol. *Byron, Opere. Poezia, 2*, ed. cit., pp. 141-174.
14. Transpunere în limba română de Aurel Covaci şi Virgil Teodorescu, ed. cit., pp. 209-265.
15. Traducere de Lia-Maria Pop, ed. cit., p. 551.
16. Versiune autohtonă de Aurel Covaci şi Virgil Teodorescu, ed. cit., pp. 267-304.
17. Harold Bloom and Lionel Trilling, ed. cit., p. 290.
18. C.G. Jung, *L'Homme et ses symboles*, Pont-Royal, Paris, 1964, p. 169.
19. Poemul a fost tradus de Petre Solomon, ed. cit., pp. 425-434.
20. Traducere de Aurel Covaci şi Virgil Teodorescu, ed. cit., pp. 469-489.
21. Echivalența în limba română de Petre Solomon, ed. cit. , pp. 463-468.
22. Traducere de Virgil Teodorescu, ed. cit., pp. 435-461.
23. Versiunea în limba română de Aurel Covaci, ed. cit., pp. 305-333.

24. Traducere de Al. Pascu, ed. cit., pp. 175-208.
25. Textul românesc a fost realizat de Aurel Covaci, ed. cit., pp. 335-352.
26. Transliterație de Aurel Covaci şi Virgil Gheorghiu, ed. cit., pp. 353-378.
27. Când nu menționez altfel, folosesc traducerea lui Aurel Covaci din vol. *Byron, Opere. Teatru, 4*, ediție îngrijită de Dan Grigorescu şi Lia-Maria Pop, Editura Univers, Bucureşti, 1990, p. 266.
28. Traducere de Lia-Maria Pop, ed. cit., p. 625.
29. Idem, p. 638.
30. Leon Levițchi, Sever Trifu, Veronica Focşeneanu, *Istoria literaturii engleze şi americane*, ed, cit, p. 263.
31. Traducere de Virgil Teodorescu, ed. cit., pp. 5-52.
32. Idem, pp. 343-410.
33. Traducere de Aurel Covaci, în vol. *Byron, Opere. Poezia., 3*, postfață de Dan Grigorescu, note de Lia-Maria Pop, Univers, Bucureşti, 1987, p. 605; când nu menționez altfel, toate citatele trimit la aceeaşi ediție.
34. Vera Călin, *Byron,* Editura Tineretului, Bucureşti, 1961, p. 241.
35. Idem, p. 172.
36. Dan Grigorescu, *Postfață*, ed. cit., pp. 669-670.
37. Vera Călin, op. cit., p. 239.
38. Alain B. Kernan, *Don Juan.The Perspective of Satire*, în vol. *Romanticism and Consciousness, Essays in Criticism*, edited by Harold Bloom, W.W. Norton and Company, New-York, London, 1970, p. 367.
39. James Joyce, *Portret al artistului în tinerețe*, în româneşte de Frida Papadache, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969, pp. 134-135; pentru ediția engleză, The Penguin Group, London, 1992, pp. 85-86.
40. Arnold Toynbee, *Studiu asupra istoriei, I, Sinteză asupra volumelor I-VI,* traducere de Dan A. Lăzărescu, Humanitas, Bucureşti, 1997, p. 540.
41. Traducere de Lia-Maria Pop, ed. cit., p. 586.
42. Idem, p. 577.
43. Idem, p. 5o6.
44. Traducere de Vera Călin, op. cit., p. 204.
45. Idem, p. 174.
46. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale,* traduit et préface par Nicolas Ruwet, Les Editions de Minuit, Paris, 1969, p. 177.
47. Jean Dubois et l'autres, Dictionnaire de linguistique et des sciences du language, Larousse, Paris, 1994, p. 255.

48. Lia-Maria Pop, ed. cit., p. 610.
49. Versiunea românească a dedicației şi a poemului au fost realizate de Aurel Covaci în vol. *Byron, Opere. Poezia, 2,* ed. cit., pp. 81-112.
50. Andrew Rutherford, *Byron, The Critical Study,* Edinburgh, London, 1961, p. 237.
51. Harold Bloom and Lionel Trilling, ed. cit., p. 286.
52. Andrei Pleşu, *Pitoresc şi melancolie. O analiză a sentimentului naturii în cultura europeană,* Editura Univers, Bucureşti, 1980, p.85



George Gordon, Lord Byron

Cronologie

1788, 22 ianuarie. S-a născut, în Londra, George Gordon Byron.

Mama, Catherine Gordon of Gight, cobora din dinastia regală scoțiană. Particula „of Gight”, adăugată numelui, se referea la imensele domenii moștenite, în Scoția, în apropierea orașului Aberdeen.

Tatăl, John Byron, „Mad Jack”, își număra strămoșii pe șapte secole în urmă. Străbunul, Burun, sosise în Anglia odată cu armatele lui Wilhelm Cuceritorul. La mijlocul secolului al XVI-lea, Henric al VIII-lea a dăruit familiei Byron întinse proprietăți funciare în Nottinghamshire.



Colwick Hall

John și Catherine s-au întâlnit întâmplător, la Bath, orașul evocat în romanele lui Jane Austen. Catherine știa totul despre viața amoroasă a tânărului Căpitan. În

ciuda tuturor avertizărilor, nu s-a putut desprinde de vraja exercitată de chipeșul aventurier.

S-au căsătorit. În ziua nunții, semn nefast, cocorii au părăsit domeniile Gight. Mad Jack și-a convins soția să-și vândă pământurile moștenite. Nu i-a destăinuit motivul. Avea datorii imense și era obsedat de posibilitatea întemnițării în închisoarea datornicilor. Cu o strângere de inimă, Catherine a acceptat. Tinerii căsătoriți au trecut Canalul Mânecii, în Franța. La Paris, Mad Jack era în elementul lui natural. Apropiindu-se nașterea, Catherine a revenit, singură, în Londra.

1789, martie. Din cauza precarității mijloacelor materiale, Catherine s-a stabilit la Aberdeen. Tatăl a venit să-și vadă fiul, dar, îngrijorat de creditorii care-i urmăreau cărările, s-a întors în Franța.

1791, 2 august. John Byron a murit la Paris. Avea 36 de ani. Fiului său, i-a lăsat moștenire numai „averea lui afectivă".



John Byron, by Joshua Reynolds. 1759.

1792, septembrie. Deși nu împlinise cinci ani, copilul a fost înscris la o școală particulară. Pastorul Ross l-a învățat să citească, iar învățătorul Paterson i-a predat noțiunile elementare de gramatică ale limbii latine.

1795, septembrie. Catherine și-a dus fiul la Grammar School, din Aberdeen. Zilnic, la sfârșitul orelor, elevul se oprea și la Writing School, unde învățătorul

Duncan preda ortografia. Școala îi va deschide copilului drumul spre universul ficțional, în limbile engleză și latină.

1798, mai. Al cincilea Lord Byron, unchiul tatălui său, a decedat. George a moștenit titlul nobiliar de Lord: al șaselea. Lordul Carlisle, rudă cu familia Byron, deveni oficial tutorele copilului, iar avocatul Hanson se va ocupa de problemele lui financiare.

Catherine s-a mutat în Newstead Abbey, reședința familiei Byron. Castelul, neîngrijit – aflat în apropierea pădurii Sherwood unde, odinioară, Robin Hood impunea legea —, era impropriu locuirii. Astfel încât, Catherine a închiriat un apartament în Nottingham.

1799, august. Hanson a trimis o petiție Lordului William Pitt, „First Lord of Treasury", prin care solicita o pensie pentru Minorul Lord, George Gordon Byron. „Pitt the Younger" a aprobat cererea și adolescentul va primi o pensie de 300 livre anual.

Pensia lui și a mamei au echilibrat bugetul familial și au permis întoarcerea în Londra. Lordul Carlisle și avocatul au decis trimiterea adolescentului la școala internat a Dr. Glennie din Dalwick.

1801, aprilie. Prezentat de Hanson, adolescentul a fost admis la Harrow School. Lordul Carlisle și avocatul au ajuns la o dublă concluzie. Școlile anterioare nu au fost adecvate pentru un viitor Lord. Pe de altă parte, considerau inadecvată influența mamei. Clipele ei de duioșie alternau frecvent cu accesele de violență verbală.

După o prealabilă pregătire cu un profesor particular, directorul, Dr. Drury, hotărî intrarea tânărului în clasa a IV-a. Byron și-a surprins colegii și profesorii prin adecvata stăpânire a limbilor greacă și latină, prin participarea la activitățile sportive și prin apărarea colegilor de violența elevilor din clasele superioare. A început să scrie versuri și poezia va deveni un refugiu în ficțiune.

1802, vacanța de vară. Însoțit de Catherine, Byron a participat la carnavalul din Bath. La Newstead, a cunoscut-o pe Augusta, sora vitregă, din căsătoria lui Mad Jack cu Lady Carmarthen. Ulterior, vor întreține o pasionantă corespondență.


Augusta Mary Leigh

<u>1803, ianuarie – decembrie</u>. Byron a sosit în vacanța de vară la Southwell, unde îl aștepta Catherine. Însă trăirile antitetice ale mamei l-au determinat să plece la Newstead. Castelul și domeniile fuseseră închiriate, dar tânărul fu găzduit de un fermier.

Tânărul a trăit primele sentimente de dragoste pentru Margaret Parker și Mary Chaworth. Melancolia provocată de căsătoria celei de-a doua s-a decantat în „Written Shortly after the Marriage of Miss Chaworth”.

<u>octombrie</u>. Byron s-a întors la Southwell. Își lua rămas bun de la castelul strămoșilor în *On Leaving Newstead Abbey*:

> „Through the battlements, Newstead, the hollow winds whistle;
> Thou, the hall of my Fathers, art gone to decay;
> In the once smiling garden, the hemlock and thistle
> Have choak'd up the rose, which late bloom'd in the way.”

<u>1804, ianuarie</u>. Byron a revenit la Harrow.

<u>1805, iunie</u>. Anul școlar s-a încheiat. De-a lungul studiilor, Byron a devenit conștient de înzestrarea lui creatoare. Scrisul va alcătui una din constantele activității sale intelectuale.

<u>octombrie</u>. La Trinity College, Cambridge, unitate superioară de învățământ, atunci, pentru fii de nobili, Byron a constatat surprins lipsa de interes a celor mai mulți studenți pentru învățătură. Scutiți de frecvență, tinerii erau preocupați de băutură și jocul de cărți. Inițial, Byron a participat la petrecerile goliardice ale

colegilor, dar curând, atmosfera bahică l-a dezgustat. O vreme, s-a refugiat în poezie și lectură. Deși Lordul Cancelor îi mărise renta anuală la 500 de livre, banii nu îi ajungeau. Se împrumuta la cămătari. Fiind minor, solicita iscălitura Augustei.

Cu regularitate, pleca la Londra, unde lua lecții de scrimă, învăța să boxeze cu fostul campion Jackson. Înota în apele Tamisei. Deși diploma de absolvire nu i-a adus nici un folos, anii de studenție i-au consolidat încrederea în destinul său poetic.



„Gentleman" John Jackson
1769-1845

1806, septembrie. A publicat volumul de poeme *Fugitive Pieces*. La insistențele reverendului John Becker, a retras și distrus tirajul de o sută de exemplare.

1807, ianuarie. A editat culegerea *Poems on Various Occasions*.

iunie. A apărut volumul *Hours of Idleness. A Series of Poems Original and Translated by George Gordon, Lord Byon, a minor*.

1808, ianuarie. În The Edinbourgh Review, Henry Brougham a semnat o recenzie negativ-ofensatoare. Byron va riposta printr-o acidă satiră.

martie. A tipărit volumul *Poems Original and Translated.*

iunie. Contractul de închiriere al castelului a expirat.

iulie. După încheierea anului universitar, Byron s-a stabilit la Newstead Abbey, împreună cu bătrânul servitor al Lordului decedat și valetul Fletcher.



Newstead Abbey

18 noiembrie. Boatswain, câinele credincios, a murit. Tânărul Lord l-a îngropat în grădina castelului și i-a ridicat un monument. După un secol și jumătate, pe alt meridian, G. Călinescu îi va imita gestul, înmormântându-și câinele favorit în grădina casei.

1809, 22 ianuarie. Byron a împlinit 21 de ani. Majoratul îi dădea dreptul de a-și ocupa locul în Camera Lorzilor.

13 martie. A depus jurământul prevăzut de lege. Spre sfârșitul aceleiași luni, a fost publicată satira *English Bards and Scotch Reviewers*.

26 iunie – decembrie. Însoțit de John Cam Hobhouse, de bătrânul servitor, de valet și fiul unui fermier în rol de paj, Byron s-a îmbarcat pe vasul „Princess Elizabeth" cu destinația Portugalia. A trecut prin Spania, aflată în războiul de eliberare, de sub stăpânirea franceză. La Gibraltar, s-a despărțit de paj și bătrânul servitor. Pentru amândoi, călătoria era prea dificilă. A străbătut Sardinia, s-a oprit în Malta, a trecut prin Albania și, în decembrie, a ajuns la Atena.

1810, ianuarie – aprilie. În Grecia, a terminat primele două cânturi din *Childe Harold's Pilgrimage*.

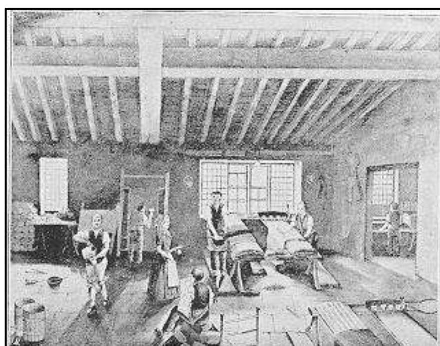
13 mai. Byron și Hobhouse au ajuns la Constantinopole.

24 iulie. Tinerii s-au despărțit. Hobhouse a plecat spre Anglia, Byron s-a întors la Atena, unde a redactat poemele *Hints for Horace* și *The Curse of Minerva*.

1811, 14 iulie. Lipsa banilor l-a determinat să revină în Londra. Câteva zile mai târziu, Catherine a decedat. Fiul nu a urmat cortegiul mortuar la cimitir.

Editorul John Murray acceptă publicarea poemului, dar a solicitat atenuarea multor accente nonconformiste.

noiembrie. În Nottingham, a izbucnit revolta „ludiților" împotriva introducerii războaielor de țesut.



1812, 24 februarie. Byron a rostit prima cuvântare în Camera Lorzilor. Propunea îmbunătățirea condițiilor de viață ale muncitorilor.

10 martie. „His first great literary triumph came with the publication of the first two cantos of *Childe Harold's Pilgrimage*." Tirajul de 500 de exemplare s-a epuizat în trei zile, spre uimirea autorului și a editorului. Instantaneu, Byron a devenit celebru.

21 aprilie. A ținut al doilea discurs, în Camera Lorzilor, luând apărarea catolicilor din Irlanda.

Celebritatea a avut consecințe imediate. Numeroase doamne și domnișoare, din toate categoriile sociale, „s-au îndrăgostit de tânărul autor". Printre ele, insistenta Carolina Lamb și matematiciana Annabella Milbanke.

1913, februarie. A fost publicat poemul „The Waltz", fără menționarea autorului.

1 iunie. Byron a prezentat ultimul discurs, solicitând desființarea închisorilor pentru datornici.

Augusta a sosit în Londra, unde a rămas câteva săptămâni. I-a solicitat ajutorul material: soțul ei avea numeroase datorii la jocul de cărți.

noiembrie. A fost editat poemul *The Bride of Abydos*. Byron a început redactarea unui Jurnal intim.

1814, februarie. Murray a editat *The Corsair*.

februarie – martie. La Newstead, Byron a reîntâlnit-o pe sora lui vitregă.

august. A apărut poemul *Lara*.

9 septembrie. Byron a trimis Annabellei Milbanke cererea în căsătorie.



1 noiembrie. Tânărul vizitează familia Milbanke, la Seaham.

decembrie. A redactat ciclul de poeme *Hebrew Melodies*.

1815, 2 ianuarie. Căsătoria, efectuată în locuința familiei Milbanke, i-a provocat o intensă nervozitate. Din depărtare, tânăra i s-a părut inteligentă. Opiniile ei moralizatoare, detaliate în scrisori, nu le lua în seamă. Apropierea l-a dezamăgit. Soția și întreaga familie îl iritau prin bigotismul, insignifianța preocupărilor și banalitatea existenței cotidiene.

Va fi acționat, psihic, de un gând devastator: se legase prin căsătorie de o tânără femeie – constata acum – pe care nu o iubea. Irascibilitatea era amplificată de acute crize hepatice.

februarie. Tinerii căsătoriți au plecat spre Londra. Pe drum, Byron a decis oprirea la Six Mile Bottom: voia să-și revadă sora. Annabella receptă, geloasă, comportamentul tandru al celor doi. Byron accentuă mâhnirea soției, destăinuindu-i relațiile intime cu Augusta.

martie – noiembrie. În Londra, irascibilitatea tânărului soț fu accentuată de crizele frecvente de hepatită. Lipsea frecvent de acasă. Petrecea cu tinerii cunoscuți, participa, singur, la spectacolele teatrale de la Drury Lane.

10 decembrie. Annabella a născut o fetiță: Ada-Augusta.

1816, 15 ianuarie. Înspăimântată de crizele violente prin care trecea soțul ei, Annabella s-a întors, cu fetița, la Seaham. Părinții au considerat necesară separarea.

17 martie. Avocații ambilor soți au decis condițiile separării.

21 aprilie. Byron a obținut actul de separare, nu de divorț, prin care primea jumătate din averea soției.

25 aprilie. Byron a părăsit pământul Angliei. S-a oprit la Bruxelles. De aici, a plecat spre câmpia Waterloo, unde, în anul anterior, fusese învins Napoleon. De-a lungul Rhinului, a ajuns la Geneva.

mai – septembrie. Aici, i-a întâlnit pe Shelley, Mary Godwin și sora ei vitregă, Claire Clermont, cunoscută de Byron în Londra. Au petrecut toată vara împreună. Discutau literatură, filosofie, călătoreau. Byron a redactat poemul *The Prisoner of Chillon* și *Cântul al III-lea* din *Childe Harold*.





septembrie. Familia Shelley s-a întors în Anglia. Claire aștepta un copil.

Împreună cu Hobhouse, sosit din Londra, Byron a întreprins o ascensiune în Munții Alpi. Panorama alpină îi va inspira poemul dramatic *Manfred*.

octombrie. Byron a trecut în Italia și s-a stabilit la Veneția.

noiembrie. Murray a editat al treilea cânt din *Childe Harold*.

1817, 12 ianuarie. Claire Clairmont a născut o fetiță: Allegra; prenumele a fost ales de Byron.

februarie – martie. După o maladie ce-l ținuse în pat două săptămâni, Byron hotărî să schimbe aerul umed al Veneției cu soarele meridional. În drum spre Roma, unde îl invitase Hobhouse, a făcut un popas la Padova, altul la Ferrara și ultimul în Florența. Periplul i-a inspirat poemul *The Lament of Tasso*. Carnavalul din Veneția i-a prilejuit, în *Beppo*, „his first work in the ironic colloquial style".

aprilie – octombrie. S-a stabilit într-o locuință pe malul râului Brenta. A redactat ultimul cânt din *Childe Harold* și poemul *Mazeppa*.

noiembrie. Byron a revenit în Veneția.

10 decembrie. O veste din Anglia. Domeniul Newstead fusese vândut „cu 94.000 de lire".

1818, martie. A închiriat un „palazzo de pe Canal Grande". O aștepta pe Allegra. Fetița a sosit împreună cu familia Shelley. Prin testament, a lăsat fiicei sale 5.000 de lire.

aprilie. Murray a imprimat ultimul cânt din *Childe Harold*.

septembrie. Byron a încheiat întâiul cânt din narațiunea în versuri *Don Juan*.

1919, aprilie. A cunoscut-o și s-a îndrăgostit de contesa Tereza Gamba, soția contelui Guiccioli, unul din oamenii foarte bogați din Italia: ea avea 19 ani, el 58. Tradiția îngăduia unei femei căsătorite să-și ia un „cavalier servente", iar Byron și-a îndeplinit rolul cu plăcere.





<u>1820, ianuarie – decembrie.</u> Contele Guiccioli l-a invitat pe Byron să locuiască la parterul vilei sale. Oferta avea un substrat pecuniar: contele i-a solicitat „împrumutarea” unei mari sume de bani.

Existența lui Byron se complică neașteptat. Era tulburat de sănătatea precară a Teresei și îngrijorat de îmbolnăvirea Allegrei. Iubirea pentru contesă părea fără ieșire. Conform legii italiene, Teresa nu putea divorța. Byron însuși nu era divorțat, ci doar „despărțit” de Annabella. Disperat, se gândește la eventuala emigrare în America de Sud.

În iulie, contele Gamba a obținut din partea papei decretul despărțirii Terezei de soț. Condițiile erau stricte: soția trebuia să rămână în locuința părintelui său, ori să intre într-o mănăstire.

Familia Gamba s-a mutat în Ravenna. Byron a rămas în locuința lui Guiccioli și s-a implicat pasionant, alături de Pietro Gamba, fratele Teresei, în mișcarea de eliberare a Italiei de sub stăpânirea Austriei. Cum se va alătura, cu identică fervoare, războiului de independență început de Grecia, în 1821, împotriva Imperiului Otoman.

Dan Grigorescu a menționat frecvent atracția poetului spre „acțiune”. Însă abia Paul Johnson a oferit atitudinii o explicație coerentă. „Aristocraților de modă veche le venea greu să scape de prejudecata că scrisul era pentru cei inferiori lor. Byron nu a privit niciodată poezia drept cea mai importantă activitate a sa, pentru el, important era să sprijine popoarele îngenuncheate ale Europei să-și obțină independența. Se simțea chemat să conducă, așa cum se cuvenea clasei sale”.



În consecință, a cumpărat arme, a sprijinit cu bani, sfaturi și planuri strategice mișcarea carbonarilor. Pentru siguranța fetiței, a dus-o pe Allegra la școala deschisă în mănăstirea Bagnocavallo. Revoluția condusă de Garibaldi a eșuat. Pietro Gamba a fost arestat și exilat. Obligată să plece din Ravenna, familia Gamba s-a stabilit în orașul Pisa. Byron însuși a fost strict supravegheat de autorități.



Sub apăsarea evenimentelor, poetul transformă *The Prophecy of Dante* într-un manifest al eliberării Italiei de sub stăpânire străină.

1821, februarie. A încheiat cânturile III-V din *Don Juan*.

august. Editate de Murray, textele au provocat, în Anglia, o amplă rumoare negativă.

septembrie. A scris *The Vision of Judgement*.

noiembrie. Chemat cu disperare de Teresa, Byron s-a mutat în casa Lanfranchi din Pisa. În oraș se afla și familia Shelley.

decembrie. În Anglia, tragedia *Cain. A Mystery* a provocat alt val de indignare.

1822, 20 septembrie. Allegra, pe care Byron nu a vizitat-o niciodată la mănăstire, s-a stins. Avea cinci ani și trei luni: „whom he had continually failed to visit, was great grief to him." Însă regretele erau tardive.

Pe timpul verii, familia Shelley s-a stabilit în apropiere de golful Spezia. Byron a închiriat o locuință la Monterero.

mai. Atrași de sporturile nautice, amândoi și-au comandat câte un vas cu pânze.

iulie. Leigh Hunt și familia lui au sosit în Italia. Byron plănuia editarea, împreună, a unei publicații literare și i-a oferit un apartament în casa Lanfranchi.

8 iulie. O furtună a surprins vasul Ariel în larg. Zece zile mai târziu, valurile au aruncat pe țărm trupul lui Shelley. Cadavrul a fost incinerat.

august – septembrie. Byron scrie capitolele VI-VIII din *Don Juan*.

octombrie. Se mută la Geneva, în parterul locuinței închiriate de familia Gamba.

A apărut primul număr din *The Liberal magazine*, cuprinzând, printre altele, *The Vision of Judgement* și *Heaven and Earth*.

1823. În toamna anului precedent și la începutul celui următor, a redactat cânturile IX-XV din *Don Juan, The Age of Bronze* și *The Island*.

februarie. În Londra, s-a format Comitetul Filoelenic, pentru sprijinirea războiului grec de independență.

aprilie. Reprezentantul Comitetului și deputatul Andreas Lauriotis l-au vizitat pe Byron. Poetul le-a promis ajutorul.

mai. A terminat cântul al XVI-lea din Don Juan.

16 iulie. În ciuda opoziției Teresei, dar cu presentimentul sfârșitului apropiat – a mărturisit într-o scrisoare Lady-ei Blessington: „I have a presentiment I shall die in Greece" — Byron a închiriat vasul "Hercules", sub conducerea proprietarului John Scott, a cumpărat arme și proviziile necesare.



3 august. "Hercules" a intrat în portul insulei Cefalonia. Până în decembrie, Byron a rămas în expectativă, încercând să armonizeze interesele feluritelor facțiuni. Editorul Murray a tipărit cânturile VI-XIV din Don Juan.

30 decembrie. Byron a plecat spre Missolonghi.

1824, 4 ianuarie. La sosire, mulțimea l-a întâmpinat cu urale. I s-a oferit un apartament la etajul al II-lea din locuința ce „aparținea lui Apostol Capsali, unul din eforii din Missolonghi. Era așezată chiar la marginea lagunei."

22 ianuarie. A redactat poezia *On this Day I complete My Thirty-Sixth Year*.

februarie. „He formed the «Byron Brigade» and gave large sums of money, and great inspiration, to the insurgent Greeks, but he was dismayed by their disarray."

9 aprilie. Însoțit de Pietro Gamba, a pornit călare spre fortificațiile orașului. Pe drum, au fost surprinși de o ploaia torențială. La întoarcere, Byron avea febră. Slăbit de maladiile anterioare: crize hepatice, probleme digestive, reumatism poliarticular, Byron receptă imediat consecințele ploii reci de primăvară. S-a adăugat incompetența celor patru medici care l-au îngrijit. Ei i-au provocat — afirma Paul Johnson — „o hemoragie mortală". Lupta cu sfârșitul a durat zece zile. În amurgul zilei de 19 aprilie, Byron a trecut în lumea umbrelor, unde îl aștepta Allegra.

Corpul neînsuflețit a fost adus în Anglia. Autoritățile ecleziastice au refuzat înhumarea poetului în Westminster. John Cam Hobhouse "close friend" și executor testamentar „had arranged for the coffin to lie in state for a few days in London, it was interred in the family vault at Hucknall Torkhard, near Newstead."



*

În ciuda înzestrării creative de excepție, dăruite la naștere, Byron a așezat pe treapta de sus a scării personale de valori mândria nobiliară. Sub povara ei, și-a subordonat supraeul — considerat de Freud „instanța judiciară" a psihismului uman — și a sfidat normele etico-morale impuse de societate. În dragoste, în atitudinea față de cei apropiați, în relațiile interumane, a cultivat frecvent impulsurile agresive și instinctuale, iar printr-un comportament atipic a eludat constrângerile existențiale.

„Cei care, în astfel de momente — constata Bernard Russel — trec peste constrângeri, dobândesc, în urma încetării conflictului lăuntric, o nouă energie și un nou sentiment de putere, astfel încât, deși până la urmă pot ajunge la dezastre, între timp trăiesc o dumnezeiască exaltare."

Entuziasmul energizant s-a decantat în pasiuni violente, în acțiuni politice de anvergură internațională și, subsidiar, în creație, în timp ce excesele existențialiste i-au erodat ireversibil sănătatea.

Sfârșitul său dramatic a înduioșat întreaga Europă. Timpul însă a fost necruțător. În memoria colectivă a națiunilor pentru care și-a dat viața și creația, amintirea omului și a scriitorului s-au estompat. Iar în spațiul eterat al imaginarului, creația byroniană a intrat pe un secund raft valoric.



Bibliografie

1. Drabble, Margaret, *The Oxford Companion to English Literature*, fifth edition, Oxford University Press, Oxford, New-York, Tokyo, Melbourne, 1985, pp. 153-154; 465; 680.

2. Grigorescu, Dan, *Byron*, Editura Tineretului, București, 1961. Monografia este construită pe două surse documentare: Leslie A. Marchand, *Byron. A Monography*, 3 vol., John Murray Edition, London, 1958, și *Lord Byron's Correspondence*, 2 vol., John Murray Edition, London, 1922.

3. Nicolescu, Adrian, *Istoria civilizației britanice*, 3, Institutul European, Iași, 2003, pp. 369-379.

4. Johnson, Paul, *Intelectualii*, traducere din engleză de Laura Stoica, Humanitas, București, 2006, pp. 47-80; 164-165; 215-216.

5. Pop, Lia Maria, **Tabel cronologic**, în vol. Byron, *Opere. Poezia 1*. Editura Minerva București, 1985, pp. 88-91.

6. Russel, Bernard, *Istoria filosofiei occidentale*, volumul al II-lea, traducere din engleză de D. Stoianovici, Humanitas, București, 2005, pp. 191-199.

7. Verzea, Ileana, *Byron și byronismul în literatura română*, Editura Minerva, București, 1977.

Andi Bălu: Informații bio-bibliografice.

Andi Bălu s-a născut în ziua de 2 iulie 1965, în Câmpina, Prahova. Mama este profesoară de matematici; tatăl, profesor de limba şi literatura română, critic şi istoric literar.

După studii liceale în Câmpina, a urmat Facultatea de Filologie a Universității din Bucureşti, secțiile română-engleză. La încheierea studiilor universitare, a fost repartizat profesor de limba şi literatura engleză la Liceul Teoretic „N. Grigorescu" din Câmpina.

A început studiile doctorale de limba şi literatura engleză şi americană în anul 1995, cu profesorul Andrei Bantaş, la Universitatea din Sibiu. După decesul profesorului conducător, şi-a încheiat stagiul de doctorat, în noiembrie 1998, la Universitatea din Bucureşti, cu teza *Receptarea literaturii engleze în România, 1920-1947.* A obținut titlul de doctor în filologie şi, în urma unei inspecții de specialitate, profesor de limba şi literatura engleză, gradul didactic I.

Este, în prezent, conferențiar universitar de limba şi literatura engleză şi americană la Catedra de Limbi şi Literaturi Străine, la Universitatea Petrol-Gaze din Ploieşti.

De-a lungul anilor, Andi Bălu a desfăşurat o constantă activitate de cercetare. A semnat, ca autor unic, aproximativ 400 de studii, eseuri şi articole despre literatura engleză şi americană, în revistele de specialitate: *Viața românească, România literară, Contemporanul, Convorbiri literare, Axioma, Poesis* ş.a.

A publicat volumele:

Camil Petrescu, *Patul lui Procust,* prefață, tabel cronologic, comentariu literar, referințe critice şi bibliografie, Editura Albatros, Bucureşti, 1994;

Dragoş Protopopescu, *Shakespeare. Romanul englez,* studiu, introducere, note şi traducere, ediție îngrijită, Editura Albatros, Bucureşti, 2000.

Receptarea literaturii engleze în România, 1920-1947, Editura Premier, 2001;

Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război de Camil Petrescu, Dacia Educațional, Cluj, 2001; ediția a treia, 2008.

Patul lui Procust de Camil Petrescu, Dacia Educațional, Cluj, 2001, ediția a II-a, 2008;

B.P.Haşdeu, *Răzvan şi Vidra*, Prefață, studiu introductiv, comentariu literar, Editura

Albatros, Bucureşti, 2001;

O perspectivă românească asupra literaturii engleze, Editura Fundației Culturale Române, Bucureşti, 2002.

La solicitarea Editurii Albatros, a tradus romanul *The Gangster* de Edgar Wallace, Bucureşti, 1991.

În prezent, definitivează studiul monografic *Romantismul englez.*